Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Il dibattito fra i nuovi narratori
I dieci film italiani preferiti dalla critica
Ettore Scola: "Io, Monsieur le President"
Il mito di Budapest nel cinema italiano
Tre esordi femminili

N. III

1988

Nuova ERI

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Nuova ERI

SOMMARIO

Elsa Merlini e Amedeo Nazzari in *L'ultimo ballo* di Camillo Mastrocinque

SAGGI

La commedia all'ungherese nel cinema italiano

Francesco Bolzoni

Alida Valli, una fidanzata intraprendente: «Ma tu non vuoi. Tu parli, parli, ma quando si tratta di agire...»
Osvaldo Valenti: «E dove? Qui c'è poco da agire. Ormai ho tentato tutto. Capirei, se fossimo a Budapest.»
(*Mille lire al mese*)

Un lago addormentato sotto il sole, in un pomeriggio d'estate. Sulla riva, in costume da bagno, due giovani stesi sulle sdraio. Bellissimi, naturalmente. Lei è bionda, la pelle morbida e chiara; lui, presumibilmente, ha gli occhi neri come tizzoni. Cinguettano. Dolcissime, e anche un po' ridicole, parole d'amore[1]... Sembra la scena di un film "romantico" collocabile in un anno qualunque fra il 1930 e il 1940. È l'inizio di un romanzo dimenticato, la carta da visita di uno scrittore ungherese letto ormai soltanto dagli sceneggiatori di melodrammi televisivi all'affannosa ricerca di qualche espediente che faccia progredire la storia che vanno scrivendo. Il romanzo si

[1] So bene che un saggio per «Bianco e Nero» non dovrebbe cominciare in questo modo, adatto semmai a un programma televisivo. La mia è volutamente una falsa partenza. Dovendo parlare di un filone cinematografico, fiorito fra le due guerre e ormai del tutto dimenticato, ho preferito iniziare con la descrizione di una scena rappresentativa di modi ormai desueti, da una scena d'addio dove, con candida mancanza di pudore, risuonano parole come queste: «Forse non ci rivedremo più e forse sì». Spero, così, di aiutare il lettore a recuperare un tipo di scrittura, una maniera di raffigurare l'amore che, quasi senza proporselo, la commedia all'ungherese — oggetto di questa mia stravagante ricerca — aiutò a seppellire. (Il cadavere poi ritornò dal cimitero e si impadronì dello sceneggiato televisivo, ma questo è un altro discorso...). Il mio saggio procede per capitoli. Mi avvicinerò e mi allontanerò di continuo dal nucleo della commedia all'ungherese. Ciò è dovuto, oltre che alla mia crescente antipatia per certe formule accademiche ancora correnti nella saggistica cinematografica, all'oggettiva assenza di uno sviluppo storico, se non forse di ordine formale, nel filone da me considerato che, sia nei primi, sia negli ultimi esempi, utilizza sempre le medesime funzioni.

intitola *Fuga verso il sogno*; lo scrittore si chiama Ferenc Körmendi. *Fuga verso il sogno* venne pubblicato a puntate nel settimanale cinematografico «Film» del 1938[2].
Körmendi è autore di best-seller, quali *Un'avventura a Budapest* (1932), *Peccatori* (1935), *L'errore* (1938), stampati in Italia da un editore intelligente, Valentino Bompiani. Resta uno dei più caratteristici rappresentanti della "narrativa amena", così la definirono i critici letterari, fiorita in Europa fra le due guerre. La divoravano non soltanto le ragazze di provincia in attesa di marito, ma anche le signore della buona borghesia; la condannavano i moralisti di parte cattolica e i foggiatori di un'italica razza guerriera; la temevano le madri e, in particolare, le matrigne che, come l'inferocita Lola Braccini di *Piccolo hotel*, strappavano libri innocenti dalle mani delle figlie e li gettavano fuori dalla finestra. Con Ferenc Herczeg, di lui assai più tradizionalista, e con Lajos Zilahy, Körmendi ha favorito il diffondersi nella provincia nostrana del mito di Budapest[3]. Nell'immaginario del lettore piccolo-borghese la capitale magiara ha preso il posto a poco a poco di Parigi e di Berlino (per nulla raccomandabile con i suoi trascorsi libertari e peccaminosi la prima e mal frequentata, con tante camicie brune in giro, la seconda). Preferendo l'elegante Pest all'indaffarata Buda, Körmendi vi ambienta le sue storie rivelandosi intrattenitore di vena fluida, abile nel fare un montaggio di tipo cinematografico (nello stesso capitolo il lettore passa da un ambiente a un altro, segue questo o quel personaggio e quasi mai si annoia), duttile nell'articolare le tonalità narrative che ora si avvicinano alle drammatiche e, con maggiore frequenza, alle comico-sentimentali.

---

[2] La prima puntata del romanzo compare, dopo un'intensa campagna promozionale, in «Film» n. 23, 2 luglio 1938, e l'ultima nel n. 39, 22 ottobre 1938. È l'appendice di un ebdomadario cinematografico sostenuto da Luigi Freddi che vi collabora con articoli non firmati e contrassegnati da una stella. Nel formato, nell'impaginazione e nel taglio degli articoli «Film» si ispira a «Omnibus», il settimanale di Leo Longanesi, più che al rotocalco divistico allora assai diffuso. Il giornale, in bianco e nero, ricco di fotografie sempre bene incise, pubblica cronache da Cinecittà e dalle capitali estere, inchieste e interviste, biografie di attori (da Valentino a Francesca Bertini, da De Sica a Melnati, dalla Duse a Collo, divo del muto); cerca o inventa scoop; invita letterati alla moda a recensire i nuovi film. Pur senza disdegnare la pubblicità redazionale a questo o a quel "capolavoro" italiano, sostiene un uso politico del cinema. Difende, a dispetto di ogni ragionevole dubbio, lo squadrone nazionale che, dotato di Cinecittà, di crediti generosi e di una legislazione protettiva, è invitato di continuo a gloriose imprese. Per assicurarsi la fedeltà del lettore non impegnato, oltre che del richiamo delle fotografie «Film» si serve del romanzo d'appendice. Dopo Körmendi vi si provano Lucio d'Ambra dell'Accademia d'Italia, Luciana Peverelli, ecc. ecc. «Film» pubblicherà anche *What Makes Sammy Run?* (Dove corri, Sammy?) di Budd Schulberg invitando a leggerlo in chiave antiebraica.

[3] Il mito di Budapest deve essere sopravvissuto alla fine della commedia all'ungherese se due giovani scrittori, Marco Lodoli e Silvia Bre, hanno intitolato un loro romanzo, del resto mediocre, *Snack Bar Budapest* (Milano, Bompiani, 1987).

La scena d'amore alla quale abbiamo appena assistito viene bruscamente interrotta. La macchina da presa indietreggia. Scopriamo di essere su un set mentre si gira una commedia all'ungherese. Intorno ai due innamorati, fin lì persi nel loro sogno amoroso, ci sono un regista impaziente («Hai detto male quest'ultima battuta, Lys»), un aiuto-regista in adorazione della prim'attrice, un produttore «calvo vestito di flanella color crema», una troupe innervosita dal caldo, diversi villeggianti che, fra sorpresi e divertiti, assistono alla sfuriata della diva offesa: «Io ti guasto la scena?! Osi dire questo, a me?» Sono furie, commenta Körmendi, scatenate a comando:

Lys era una buona attrice, anche nella vita borghese sapeva dominare i suoi nervi e la sua volontà, e meglio sul palcoscenico e davanti alla macchina da presa: sicché ora recitava a perfezione, con orgoglio di artista, la parte dell'attrice offesa che perde il dominio dei nervi e della volontà. Singhiozzava ad alta voce, versava lagrime abbondanti, tremava in tutte le membra, e un piccolo aiuto-regista di nome Drea, innamorato di lei senza speranza, in una strana mistura di desiderio sognante e di motivata gelosia, non sapeva se temere o sperare che in un attacco di nervi ella si strappasse di dosso la maglia da bagno. Ma l'attrice, la cui maglia mostrava più di quanto non celasse, non si spinse fino a quel punto nella sua agitazione artisticamente rappresentata. S'accontentò di piangere prima con scoppi impetuosi, poi più sommessa, con dolore inestinguibile, e finalmente fece culminare la scena a soggetto bene avviata in una battuta inattesa: «A te non piace com'io recito, tu vuoi rovinarmi con le tue sciocche interruzioni, tu vuoi ammazzarmi con le tue lezioni; ma no, io non ne posso più, io ne ho abbastanza! Trovati un'altra, se ne sei capace!»

Quel gioco di finzioni, animato da personaggi che recitano la parte di un copione e da comprimari che rubano loro parecchie inquadrature (proprio come avviene — lo si vedrà più avanti — nelle commedie all'ungherese coeve al romanzo), è disturbato da una risata. Dietro il gruppo di trasognati curiosi, una giovane donna non pare prendere sul serio la lite: «Rideva di lui; di lui, che nel dibattito con Lys aveva avuto la peggio ed era stato l'eroe meschino di una scena penosamente comica», pensa Alessandro Kálnay, il regista; un regista «il quale sprezzava tutti i registi, da Reinhardt a Cecil B. De Mille, ingegnandosi però di imitarli». Aveva il talento, dicevano negli studi di Budapest, di scoprire le stelle. Gli pare, adesso, che la ragazza assomigli a Lys. E, persa la diva («Andiamo! Presto! A Budapest!»), dato che è uomo di rapide risoluzioni, decide di sostituirla con la sconosciuta. Ma Teri Zala, questo il nome della giovane donna, rifiuta l'offerta del cineasta e scompare dal paese sul lago.
Il brano esaminato propone un dato che conviene sottolineare. La

formula ungherese, per confezionare un romanzo o un film di successo, non tende a recuperare uno sfrenato romanticismo, alla Delly per intenderci. Si concede, nei suoi riguardi, un distacco ironico. Lo prende in giro, senza darlo molto a vedere. Ama i colpi di scena, i rapidi mutamenti di situazioni che sono sembrate fin lì immutabili. E per tenere legato il lettore o lo spettatore si serve talvolta di annotazioni a carattere sociologico. La bella ragazza che sorrideva osservando le mattane della gente del cinema non è la figlia di un castellano. Sposata a un medico di provincia, ha due figli. È, ahimè, «una modesta moglie borghese, abituata alle rinunzie e, quasi quasi, alle strettezze». Si è sposata senza amore, ma anche senza avversione, a un uomo più anziano di lei che, per assicurarle la vacanza sul lago, rinuncia a «qualche piccolo svago», si priva del tabacco, della birra e perfino di un abito nuovo.
Scorre, nelle pagine di Körmendi, un minimo di realismo, sia pure di maniera (i lavori domestici; il meschino ambiente provinciale; il desiderio di evasione che, sempre rimosso, si risveglia dopo l'offerta del regista; la misera pensione Rex che ospita l'eroina fuggita di casa, ecc.). Vi si sente il proposito di giustificare agli occhi del lettore un'avventura che, a prima vista, si direbbe improbabile: appunto la fuga di Teri che, raggiunta Budapest, va alla ricerca del cineasta da lei maltrattato al loro primo incontro. Ma la giovane donna, inizialmente tanto sicura di sé da ridere al «circo gratis» allestito dalla diva capricciosa e dal regista autoritario, si smarrisce allorché viene catturata dal cinema. Si comporta allora come una sonnambula. Guarda le cose e non pare vederle. Non so quanto sia premeditato da parte di Körmendi questo sognare a occhi aperti del suo personaggio, questo abbandonare figli e marito proprio nel giorno in cui il probo consorte viene arrestato per la morte sospetta di un paziente (la responsabilità della scomparsa, naturalmente, è di altri), questo muoversi disinvolto della provinciale in un grande albergo sull'isola Margherita. Verso la propria eroina lo scrittore non mostra adesione o simpatia, al modo di un autore di novelle rosa. È quasi indifferente. La osserva mentre, dopo il lancio pubblicitario, partecipa alle riprese di una commedia all'ungherese intitolata *La donna e il diamante*. La considera, probabilmente, una nevrotica. E in quanto tale Teri dimentica il passato: prima il marito e i figli e, più avanti, l'intera avventura da lei vissuta a Budapest.
Gli unici a conoscere le regole del gioco, a non subirne i contraccolpi, sono i commedianti di professione: il regista Kálnay che, subito accortosi delle scarsissime capacità di attrice di Teri, vede rapidamente decrescere l'attrazione per lei e pensa di licenziare l'amata, e l'attrice Lys che, fiutato il fallimento della rivale, rientra alla grande in scena. Ottenuta piena vittoria, la diva riprende i

capricci e, stavolta, il *director* sopporta, senza neppure uno scatto di nervi. Al contrario di Kálnay e di Lys, del tutto a loro agio in un ambiente fittizio, Teri sembra essere finita nel romanzo a sua insaputa, all'unico scopo di fornire l'identikit della spettatrice ideale della commedia all'ungherese:

Teri, per tutta la notte, aveva pensato a se stessa. La sua vita, come un potente magnete d'una forza magica, attraeva da cento parti i ricordi, i pensieri. Teri Zala non era quella tal donna "trascurata" o "incompresa" o "annoiata". Ella sapeva d'essere amata dal marito appassionatamente, d'un sentimento esagerato. Sapeva quali fossero i suoi doveri, le sue faccende. Sapeva che, se anche Emerico non era l'uomo ch'ella aveva sognato, pure per questo legame di valore sentimentale un po' discutibile, la sua vita aveva uno scopo ragionevole: le figliole. Sapeva che centomila e centomila donne vivevano peggio e più inutilmente e più miserevolmente di lei. E sapeva soprattutto d'essere infelice.
In qualche punto, la sua vita s'era guastata. E sapeva precisamente dove. Nel punto dov'ella, forse per spirito di sacrifizio o forse per un vile calcolo, aveva creduto piuttosto alla vita che al sogno: nel punto dove aveva seguito i fatti pratici, reali, sicuri, e non il sogno fantastico, misterioso, d'incerto splendore. Forse il bel sogno si sarebbe potuto realizzare un giorno. È così? La sua vita s'era guastata, e l'aveva guastata lei stessa. Perché, in realtà, la sua non era stata abnegazione, ma viltà! Perché in quel momento irreparabile della sua vita, ella aveva desiderato la tranquillità più che la realizzazione del suo sogno fantastico. Era stata infedele al suo sogno, lo aveva tradito e ora scontava ciò con tutta la sua vita. Lo scontava per sempre la donna modesta, insignificante, piccolo-borghese, che era divenuta in quei sette anni la dama o la mondana del sogno, invece di trasformarsi nella donna famosa dalla vita pericolosa e interessante. Questo ella scontava nel suo destino borghese piuttosto povero che modesto, in luogo di una vita ricca e splendida. Questo ella scontava nel talamo, che le offriva i soliti e un po' noiosi piaceri, lei che sarebbe potuta divenire un'eroina di avventure eccitanti, un'amante ardente, dispensatrice e accoglitrice di piaceri ignoti. Questo scontava in mezzo alle cure colei che era nata per brillare; questo scontava l'anima dibattentesi nella vita mortalmente noiosa della piccola città, mentre aspirava alle grandi sensazioni della vita; questo scontava colei che...

Teri, incautamente, ha voluto spezzare il cerchio dell'esistenza provinciale, fuggire verso Budapest, la città del sogno, trasformarsi da spettatrice in personaggio. E coloro che controllano il palcoscenico, spentasi in loro l'iniziale curiosità, l'hanno respinta. La piccolo-borghese, una volta esaurito il compito affidatole dallo scrittore (ha dimostrato che l'unico luogo dove il sogno abbia una sua legittimità è il cinematografo, il luogo in penombra dove le figure dello schermo paiono vive), è costretta ad abbandonare la scena. Si allontana dal lussuoso albergo che la ospitava. Vaga lungo il Danubio. Fermata da un poliziotto, viene accompagnata in

questura. E, buon per lei, un amico la riconosce e la riconsegna al paziente marito. Quel mondo di litigi, di rapidi cambiamenti d'umore, di simpatie che si mutano in avversione, di giuramenti continuamente infranti nel quale Teri si è insinuata non si adattano a chi, una volta per tutte, ha scelto il ruolo di spettatore. Ubbidiscono a tempi e a ritmi narrativi così veloci, così paradossali che soltanto sullo schermo rinvengono una loro giustificazione. Chi li osserva dalla platea non può fare altro che ammirarli o, al contrario, considerando improbabili i personaggi con uno spirito critico non diffuso nell'Italia di Mussolini o nell'Ungheria di Horthy, uscire dalla sala cinematografica.

Allievi e insegnanti alla scuola dei timidi

La pubblicazione del romanzo di Körmendi si colloca nel mezzo della voga della commedia cinematografica all'ungherese che, iniziata nel 1931, si rafforza dopo il 1938 e svanisce nel 1943. I film che diffondono in Italia il mito di Budapest, finto o reale che esso fosse, si possono dividere in tre gruppi: intrattenimenti brillanti che sfruttano soggetti, sceneggiature, copioni teatrali o romanzi magiari, talvolta ricordati nei titoli di testa e più spesso ignorati (si parla di "adattamento di" senza dire di quale testo l'adattatore si sia servito); commedie ma anche drammi (pochi) che ruotano intorno a personaggi, per lo più femminili, d'origine ungherese; prodotti realizzati in Ungheria e diffusi sui nostri schermi o girati, spesso in doppia versione, da registi di Budapest negli studi italiani.
I film "ungheresi" di produzione italiana sono ventisei, un numero sufficiente per alimentare un filone. Elenchiamoli.
1931: *La segretaria privata* di Goffredo Alessandrini, con Elsa Merlini e Nino Besozzi, dal romanzo di Szomaházy (Franz Schulz).
1932: *Due cuori felici* di Baldassare Negroni, con Vittorio De Sica, Rina Franchetti e Umberto Melnati, uno dei soggettisti è Max Neufeld, allora e in seguito molto legato agli ambienti budapestini.
1933: *Paprika* di Carl Boese, con Elsa Merlini nel ruolo di una scatenata ungherese, Renato Cialente, Sergio Tofano ed Enrico Viarisio.
1937: *Gli uomini non sono ingrati* di Guido Brignone, con Isa Pola, Gino Cervi ed Enrico Viarisio («Per scommessa, un giovane bacia la prima ragazza in cui s'imbatte alla stazione di Budapest...»[4]).
1939: *Assenza ingiustificata* di Max Neufeld, con Alida Valli, Ame-

[4] Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 379.

Alida Valli e Osvaldo Valenti in *Mille lire al mese* di Max Neufeld

deo Nazzari, Lilia Silvi e Paolo Stoppa, da una commedia di István Békeffy; *Batticuore* di Mario Camerini, con Assia Noris, John Lodge, Luigi Almirante, Giuseppe Porelli e Rubi Dalma, conte Maciaky lui e contessa Maciaky lei; *Dora Nelson* di Mario Soldati, con Assia Noris nel ruolo di una principessa russa che fa tanto l'ungherese, e Carlo Ninchi; *Mille lire al mese* di Max Neufeld, con Alida Valli, Umberto Melnati, Renato Cialente e Osvaldo Valenti; *Piccolo hotel* di Piero Ballerini, con Emma Gramatica, Laura Nucci, Bianca Doria e Andrea Checchi.
1940: *Fortuna* di Max Neufeld, con Maria Denis, Ugo Ceseri e Tony d'Algy, storia di un emigrato ungherese; *Centomila dollari* di Mario Camerini, con Assia Noris, Amedeo Nazzari e Lauro Gazzolo; *Maddalena zero in condotta* di Vittorio De Sica, con Vittorio De Sica, Vera Bergman, Carla Del Poggio, Irasema Dilian e Roberto Villa, da una commedia di László Kádár.
1941: *Brivido* di Giacomo Gentilomo, con Umberto Melnati, Maria Mercader e Andrea Checchi impegnati, con cognomi magiari, in una sorta di giallo rosa; *Il capitano degli ussari* di Sándor Szalatinay, con Klára Tabody, Enrico Viarisio e Carlo Romano, da una commedia di Sándor Hunyady che parla di un padre e di un figlio,

studente il secondo e capitano a riposo il primo, infiammati dalla stessa donna; *Idillio a Budapest* di Giorgio Ansoldi e Gabriele Varriale, con Germaine Aussey, Osvaldo Valenti e Sergio Tofano; *Teresa Venerdì* di Vittorio De Sica, con Vittorio De Sica, Adriana Benetti e Anna Magnani, da un romanzo di Rezsö Török; *L'ultimo ballo* di Camillo Mastrocinque, con Elsa Merlini, Amedeo Nazzari e Renato Cialente, dalla commedia *Utolsó tänc* di Ferenc Herczeg.
1942: *Gioco pericoloso* di Nunzio Malasomma, con Elsa Merlini, Elisa Cegani e Renato Cialente, da una commedia di András Hindi; *I sette peccati* di László Kish (o Kiss), con Maria Denis, Massimo Serato, Irasema Dilian e Maurizio D'Ancora, da una novella di L. Kish sceneggiata da Cesare Zavattini; *Una volta alla settimana* di Ákos Ráthonyi, con Vera Carmi, Roberto Villa e Carlo Campanini, da una sceneggiatura di Ákos Tolnay e Vincenzo Rovi; *Villa da vendere* di Ferruccio Cerio, con Amedeo Nazzari e Vera Carmi, da un soggetto di Géza von Cziffra, sceneggiato da Ákos Tolnay e dal regista; *Tentazione* di Hans Hinrich e Aldo Frosi, con Zita Szeleczky, Ferenc Kiss, Elsa De Giorgi e Otello Toso, da una sceneggiatura di Alessandro De Stefani, coproduzione italo-magiara (esterni girati in Ungheria, interni alla Fert di Torino).
1944: *Una piccola moglie* di Giorgio Bianchi, con Assia Noris, Fosco Giachetti, Clara Calamai e Renato Cialente, da un romanzo attribuito da alcuni critici a Zoltán Szitnyai e da altri a Zoltán Nagyiványi; *Ogni giorno è domenica* di Mario Baffico, con Renato Bossi e Giuliana Pinelli, il soggetto, di Pietro Tellini, è ricavato da una commedia ungherese (film girato a Venezia durante la Repubblica Sociale Italiana); *Trent'anni di silenzio* di Mario Baffico, con Emilio Baldanello e Bianca Doria, da un radiodramma di Ada Salvatore desunto da una novella magiara (realizzato anch'esso nel "cinevillaggio" veneziano); *Il processo delle zitelle* di Carlo Borghesio, con Antonio Gandusio, Roberto Villa, Ondina Maris, adattamento di un copione ungherese, girato negli studi della Fert di Torino sempre al tempo della Repubblica Sociale Italiana.
Come si vede il marchio ungherese è impresso su prodotti che risalgono a diverse stagioni del cinema italiano del periodo fascista; dal primo sonoro, quando si tentò di avviare un'industria cinematografica in Italia, alla dissoluzione del regime a Salò e dintorni. È comprensibile che i produttori italiani, volendo giocare al meglio la carta del sonoro che sembrava assicurare alle cinematografie nazionali uno spazio maggiore di quello da loro goduto nell'ultimo muto allorché si ebbe una completa supremazia hollywoodiana, cercassero di sfruttare intorno al 1931-32 una formula allora vincente. La farsa paesana, del resto sempre scoraggiata dalla politica culturale fascista, pareva destinata a fortune non durature. Il vaudeville di derivazione francese giocava, più del

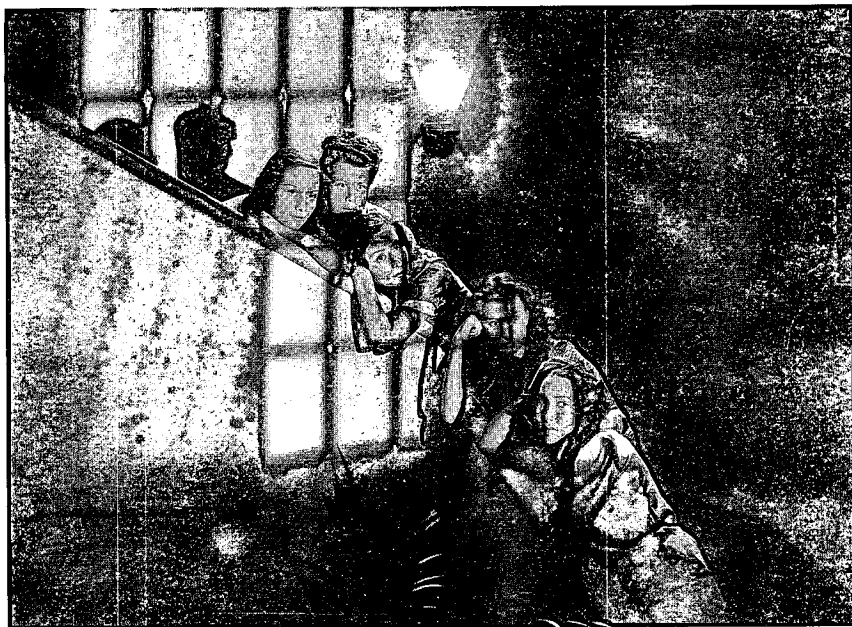
Elsa Merlini e Renato Cialente in *Gioco pericoloso* di Nunzio Malasomma

desiderato, su elementi sessuali (mogli e mariti allegri, dediti a tradimenti ora tentati e ora consumati) fortemente sospetti nell'Italia mussoliniana. La commedia all'ungherese, pur così ricca di corteggiamenti e di dispetti sentimentali, al contrario mette il sesso fra parentesi. Lo muta in gioco di società, in scherzo da salotto buono. E pur gonfiando il nulla i romanzieri e i teatranti magiari, i quali trovano imitatori nell'intera Europa, sanno incuriosire il loro pubblico che è essenzialmente cittadino. Della piccola gente di città, sempre in corsa e in affanno, conoscono i desideri neppure tanto nascosti. Sanno che, persa ogni possibilità di influire nella conduzione del paese, di risvegliare gli eroici furori dell'impero austroungarico, si accontenterebbe di vestire e di vivere come i ricchi che frequentano l'Arizona o il ristorante Hungaria.
Provengono, nella maggior parte dei casi, dal giornalismo. E ai copioni e ai romanzi alternano articoli per i giornali dove sempre lo spunto per una divagazione letteraria è legato, lo si voglia o meno, a un avvenimento o a un aspetto della vita vissuta. Essa sparirà risucchiata dalla "magia" — allora quanto mai auspicata — del palcoscenico o della pagina scritta seppure qua e là ne rimanga una qualche eco utile a "catturare" l'attenzione dello spettatore o del lettore (si è visto, parlando di Körmendi, le ristrettezze in cui vive la provinciale Teri). Il telaio che adoperano gli scrittori di Budapest è del tutto meccanico. Vi costruiscono prodotti con una quotazione commerciale. La loro forza deriva dalla diffusione di un libro, dalla sua adattabilità al cinema, dalla tenuta di uno spettacolo teatrale.

Qualcuno di loro, come il cauto Ferenc Herczeg, si stima simile a un vate nazionale e, appena può, racconta di antichi re e di nobili assecondando l'ideologia reazionaria della corte del reggente Horthy. Ma altri, più scaltri o più saggi di lui, non si rivolgono a ristretti, seppure potenti, sodalizi per procurarsi un posticino nella storia letteraria o in organismi controllati dai politici. Più che coltivare il piacere della bella pagina al modo dei letterati italiani, a rinverdire il già accéso spirito nazionalistico magiaro, mettono insieme meccanismi narrativi ben congegnati, trame colorite e umoristiche di gusto cosmopolita inventando luoghi e personaggi che non esistono da nessuna parte, tanto meno in Ungheria dove, a fare le spese dell'elegante Budapest, sono i contadini poveri dei villaggi. Per l'agilità della struttura e la leggerezzera del tocco, tuttavia, le loro sceneggiature, i loro copioni sono contesi dalle case produttrici europee, dalle compagnie teatrali italiane, dalle maggiori alle minori. I magiari, tolto Molnár, non sono teatranti memorabili. Ma László Kádár, László Bus-Fekete, János Bakay (si potrebbe comporre un'antologia del teatro ungherese fra le due guerre riunendo i numerosissimi testi di autori budapestini pubblicati nelle maggiori riviste italiane di teatro) hanno il dono di intrattenere gli spettatori. E ai lettori pensano i fortunatissimi Körmendi e Lajos Zilahy che qualche critico prende anche parecchio sul serio[5] pur restando, in fondo, scrittori che un produttore cinematografico di scarsa, se non nulla, educazione letteraria poteva gustare.

Riesaminando i materiali narrativi, teatrali e cinematografici ela-

---

[5] La critica internazionale accolse molto cordialmente i libri dei due scrittori. Si veda, a mo' di esempio, il favorevolissimo giudizio che su Körmendi espresse Ignazio Balla in «Almanacco letterario Bompiani 1935». In un bilancio della produzione letteraria ungherese dell'annata (altri consuntivi erano firmati da Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Ettore Lo Gatto, ecc.) Balla scriveva: «Ferenc Körmendi, dopo il successo universale dell'*Avventura a Budapest*, ha fatto lanciare il suo nuovo romanzo *La generazione felice*. Opera vasta di mole e di concetti, dove si discute sugli uomini dai trenta ai quarant'anni che ognuno, al principio del secolo, pensava dovessero trovare vita facile e comoda (...) Moltissimi personaggi, come in un grandioso affresco, ed ognuno disegnato nel carattere e nell'esteriore, e tutti in movimento che diresti sinfoniale e degno veramente dell'eccezionale scrittore che li pone a vivere e a combattersi l'un l'altro.»
Sul valore letterario dei romanzieri di Budapest del periodo fra le due guerre non posso esprimere un'opinione personale non conoscendo l'ungherese. Le mie sono soprattutto ipotesi. Le traduzioni di vecchi romanzi magiari che ho consultato valgono poco; probabilmente, confrontate con gli originali, risulterebbero scorrette o frettolose. Mi si dice, da fonte attendibile, che la qualità della scrittura dei letterati magiari, anche di coloro che godettero di vasta popolarità, era talvolta considerevole. Le sceneggiature — ricostruibili alla moviola — ispirate a libri un tempo molto stimati risultano sbrigative, interessate soprattutto all'effetto facile, alla nota vistosa, tali da avere un'immediata rispondenza nell'ingenuo pubblico di una stagione lontana del cinema.

***I sette peccati* di Ladislao Kish**

borati a Budapest nel periodo fra le due guerre, non si faranno incontri sensazionali. Si scoprirà traccia di una fama perduta. Si osserverà un poco meravigliati che il nome dell'autore dimenticato — Kádár o Körmendi o Zilahy — campeggia a lettere cubitali nel cartello che apre i titoli di testa dei film "made in Ungheria". Si avvertirà, così, quanto forte fosse il richiamo esercitato da questi impiegati della protoindustria culturale e dai loro imitatori su un pubblico ubbidiente (davvero cambiato da allora?) che nella Teri di *Fuga verso il sogno* ha una rappresentante piuttosto attendibile.
Proprio un pubblico educato e cortese va cercando, nel primo sonoro, il cinema italiano che ha trovato in Stefano Pittaluga un rispettabile capitano d'industria. Nel 1931 Pittaluga gestisce sale, una società di distribuzione e i rinnovati teatri di posa della Cines. Ha stretto un'alleanza con i nuovi cineasti (Blasetti, Camerini, Aldo De Benedetti) e con i vecchi che, a motivo della crisi del decennio precedente, erano emigrati all'estero. Gli mancano i soggetti, le sceneggiature. Nell'ambiente produttivo, e non in esso soltanto, il regista viene considerato un allestitore di materiali che altri gli forniscono. Nei titoli di testa lo si definisce, alla maniera teatrale, "direttore artistico". Fra impianti del sonoro che si inceppano di continuo, attori di teatro da rendere per quanto possibile "naturali", necessità di conservare spedito e piacevole il ritmo narrativo, egli ha fin troppe preoccupazioni. È meglio evitargli la noia di escogitare una storia. I soggetti, le sceneggiature, difettando da noi,

vengono comprati all'estero; di solito, a Berlino. Sono firmati, il più delle volte, da autori tedeschi. Ma lo spunto primo è spesso dovuto (vedi, per esempio, *La segretaria privata*) a teatranti e a romanzieri di Budapest. I visti d'ingresso sono concessi senza fatica dal regime che, assicuratosi ormai il pieno controllo del potere, va allentando i freni ed è lieto di dimostrare che, anche al cinema, l'Italia è guadagnata alla stabilizzazione. La cosa darà fastidio ai vecchi fascisti, ai "puri" della rivoluzione che nelle loro riviste (si consultino, a prova, le annate del 1931 e del 1932 del «Selvaggio» di Mino Maccari) stroncheranno aspramente le commedie della Cines. Poco male, davvero.
Non è privo di significato il fatto che le commedie all'ungherese, che pure ottennero un tale successo da spingere la distributrice Pittaluga a commissionare sulla piazza di Berlino *Paprika* (il film, girato in edizione tedesca, italiana e francese, fece della triestina Elsa Merlini la spigliata cronista mondana dei quartieri alti di Budapest), diradino dopo la chiusura della Cines (morte di Pittaluga, gestione Cecchi-Toepliz del 1932-33, ecc.). La fine della società, che aveva seguito una linea per così dire liberista, coincide curiosamente con una svolta, in senso militaresco, dell'Italia che, riprendendo certi auspici dei "lupi" del fascismo, vuole darsi un impero, e se lo dà conquistando l'Etiopia. Superata tale stagione "eroica", si assiste a una caduta di tensione politica. Lo si avverte da parecchi cenni: il crescente interesse per la moda femminile, la diffusione della voga del ballo e, infine, il ritorno impetuoso sugli schermi della commedia all'ungherese sia di importazione (film realizzati a Budapest) sia autarchica.
Scorrendo l'elenco delle commedie all'ungherese realizzate in Italia, si sarà notato che il grosso del filone risale al 1938-41. Il regime, forte del consenso popolare, sapeva che dalle avventure a Budapest e dintorni, pur scarsamente influenzate dalle regole di comportamento che i fogli d'ordine andavano propagandando, non gli veniva pericolo alcuno. Questa benevolenza, senza dubbio non dettata da ingenuità, ha spinto in seguito critici e storici a demonizzare la commedia all'ungherese alla quale bisognerà restituire, almeno in alcuni dei suoi esempi, uno spazio pur ridotto nella storia dell'intrattenimento cinematografico. Si dovrà esaminarla come "oggetto", come "macchinetta" capace, per la destrezza nel tenere insieme i vari pezzi che la componevano, di conquistare un suo pubblico. Si tratta, non è neppure il caso di insisterci troppo, di un'esperienza formale che con l'esperienza di vita vissuta ha poco o nulla da spartire; di una narrativa d'evasione non priva tuttavia, in particolare alle origini del filone, di un qualche spunto sociologico; di un gioco a incastri che tenta perfino Camerini, Zavattini e De Sica, Amleto Palermi e gli sceneggiatori di *La peccatrice* (un blocco

di sequenze di tale film del 1940, di solito posto fra i precursori del neorealismo e firmato da Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Luigi Chiarini e Amleto Palermi, è costruito alla stregua di una commedia all'ungherese: vedi, in particolare, la scena nella sala da ballo dove De Sica corteggia Paola Barbara sotto gli occhi di uno stralunato Melnati).
Se i dati biografici significano qualcosa in una vicenda umana e artistica, si dovrà ammettere che alcuni significativi cineasti italiani, ingegnandosi a riprendere a casa propria una formula inventata altrove, assimilarono le regole del racconto cinematografico, impararono a distinguere fra ciò che va messo e ciò che va tolto in una pagina e si avvicinarono all'essenzialità del dettato. Quando alla fittizia subentrò un'esperienza autentica di vita vissuta, e la società (i sistemi produttivi che reggono il cinema) fu disposta ad accoglierla, dal punto di vista professionale erano preparati a partecipare a un esperimento del tutto insolito e, in questo, nuovo. Allora misero a frutto quel mestiere faticosamente imparato frequentando la "scuola dei timidi", nella classe degli imitatori della formula inventata a Budapest.

Autori e spettatori, tutti complici

Per non fallire il suo scopo, la commedia cinematografica all'ungherese abbisogna di due elementi-base: l'adesione di attori, sceneggiatori e coordinatori artistici (dal regista al musicista) al gioco delle apparenze, al piacere dei contrasti finti, e la disponibilità ad accettarlo di coloro che lo osservano dalla platea. Lo spettatore adatto a tale filone è di tipo urbano. Gli ambienti descritti nei film, quasi sempre interni, appartengono a una megacittà — una metropoli, sottolinea Sergio Tofano in *La segretaria privata* — che potrebbe sconcertare chi non vive almeno in una piccola città. Dietro facciate anonime, riprese alla svelta in qualche quartiere romano, si aprono corridoi lunghissimi sulle cui pareti talvolta corrono, con bell'effetto prospettico, due strisce, bianca l'una e scura l'altra (*La segretaria privata*); uffici con tavoli enormi, lampade, vasi di fiori, tanti divani, vetrate; appartamenti con mobili di linea novecentesca (*Due cuori felici*) e ornati, in un caso, da una vasca d'acqua che si apre a livello di pavimento (*La segretaria privata*); ingressi di case di campagna ricoperti di tappeti adatti, per le dimensioni, alla sala mussoliniana del mappamondo (*Se io fossi onesto*); locali notturni che, anche se si chiamano Hungaria, sono ultramoderni (*Paprika*, *Mille lire al mese*, *Centomila dollari*). Ovunque, anche nelle abitazioni di gente modesta, scale di legno. Parecchi telefoni, ovviamente, per lo più neri.
I casi che si susseguono entro tali fastose scenografie sono tanto

fittamente intrecciati fra loro da dare il capogiro a chi non abbia una qualche capacità di legare una scena all'altra, a chi non sappia tollerare il perpetuo ondeggiare dei personaggi che qui, nella commedia all'ungherese, vivono al di fuori di ogni comportamento ordinario. I riferimenti anche minimi all'autentica Budapest sono, nei film di produzione italiana, inesistenti: neppure una veduta del Danubio ricavata da una cineattualità, neppure una strada o la facciata di un palazzo o un monumento famoso della capitale magiara, ma, in cambio, stazioni ferroviarie frequentate da bella gente dove, su un cartellone appeso a un muro, si può leggere il nome del luogo dove sono capitati i personaggi: Budapest, naturalmente. La quale Budapest, a stare a uno dei tardi esempi del filone, *Mille lire al mese*, è località proprio a portata di mano. Alida Valli, in quel film, conosce il direttore della televisione che le chiede di portarle immediatamente il fidanzato, un ingegnere disoccupato. Vuole assumerlo. La ragazza prende il treno, recupera l'amato bene e, zac, è di nuovo sulla via del ritorno. Dovrebbe vivere nella provincia italiana dato che, sul tavolo del tinello, tiene esposto un ritratto di Garibaldi. Ma l'amore, si sa, annulla le distanze. Via, di corsa, alla conquista dell'impiego necessario per celebrare le nozze, per assicurarsi una somma allora stimata favolosa[6].
Budapest è, insomma, una città, anzi una metropoli come ci è stato precisato, del cinema, un luogo per la situation-comedy. Qui personaggi improponibili in ambienti italiani (arrampicatrici sociali, scherzosi dirigenti d'azienda, truffatori che evitano la galera, capiufficio maldestri, uscieri per niente rispettosi delle superiori gerarchie, tenori ridicoli, farmacisti sbadati, ministri da caricatura, divorziati, miliardari disposti a sborsare centomila dollari per passare una serata con una bella ragazza senza sfiorarla, ecc. ecc.) si muovono a proprio agio. Si incontrano, si inseguono, si schiaffeggiano, si baciano, si lasciano e si ritrovano. Si sentono protetti, come gli abitanti di un paese da operetta, da un reggente abbastanza tollerante che, dicono, è in privato un acceso ammiratore di Mussolini. Non lo si vede mai in pubblico. Al suo posto si agitano disinvolti titolati, politici da corteo, sognanti ingegneri che fanno scaturire il petrolio da terreni aridi (*Se io fossi onesto*) o maneggiano misteriose apparecchiature televisive (*Mille lire al mese*), intraprendenti giornalisti che, per fortuna, hanno cognomi stravaganti che, seppure dal suono vagamente nostrano, neppure per sbaglio possono essere scambiati con

---

[6] Questo pensa, vedendo *Mille lire al mese* in moviola, lo smaliziato spettatore d'oggi. Ma la vicenda — si assicura nel film — si svolge per intero in Ungheria, seppure quegli interni piccolo-borghesi rimandino alla provincia italiana.

Amedeo Nazzari e Vera Carmi in *Villa da vendere* di Ferruccio Cerio

quelli dei membri di case regnanti di conoscenza o di gerarchi in servizio permanente effettivo.
In tale favoloso scenario, che tuttavia porta il nome di Budapest (anche per cercare di esportare qualche nostro film nei Balcani, dato che altri mercati ci sono sottratti dagli hollywoodiani e dai tedeschi), nessuno ha preoccupazioni di sorta, neppure quelle, così superabili come si è visto, di Teri di *Fuga verso il sogno*. Tutti si dedicano a un'unica attività: la recita, lo scambio delle parti. Fingono di lavorare, di amare, di arrabbiarsi. E, quando meno te lo aspetti, mutano umore. Dicono no, mentre fin lì hanno detto sì: a dispetto di ogni ragionevole attesa, in *Mille lire al mese* Alida Valli si congeda da Cialente, che ha mostrato di amarla, per riconciliarsi con l'indeciso, e tanto scarsamente "romantico", Osvaldo Valenti. Nella commedia all'ungherese è il personaggio femminile, cosa non sempre accettata dalla cultura contadina di allora, a condurre il gioco amoroso. È lei, la ragazza più o meno in fiore, a controllare le scelte sentimentali del futuro compagno, spesso alquanto incerto (*Paprika*, *Se io fossi onesto*), o a "inventargli" una carriera (*Mille lire al mese*). È un personaggio, per certi versi, fuori di ruolo. Non è una "perfida" — prostituta o borghesuccia viziata — ma non è neppure un'ingenua. Ricorda la seconda quando teme per la propria virtù (Elsa Merlini in *La segretaria privata* schiaffeggia Besozzi allorché lui le dice: «Posso offrirle tutto, tranne l'amore»), ma si avvicina terribilmente alla prima nelle schermaglie del corteggiamento (Besozzi, nello stesso film: «Lei è molto carina»; Elsa: «Continui»).

Pur atteggiandosi a fanciulla modesta, va in ufficio pavesata come per una sfilata di moda. Sembra sapere in anticipo che il principale, magari sotto mentite spoglie, la inviterà a cena, la accompagnerà in un locale di lusso, il Pergolato, dove, con l'abito a fiori e le maniche a sbuffo, farà un figurone. Con incredibile disinvoltura, senza incontrare ostacoli sul proprio cammino (uscieri inesistenti o complici), penetra nelle indifese stanze del direttore generale, e poco dopo ne esce pimpante avendo trovato ciò che cercava.
L'attrice principale della commedia all'ungherese, affinché il pubblico femminile "leghi" con il personaggio, raramente è bellissima; o non lo è in modo vistoso. Sarà un "tipo"; il simpatico viso rotondeggiante, i capelli tagliati corti, il naso capriccioso. Se smorfieggia un poco, cosa che capita sovente a Elsa Merlini, questo difetto si muterà in virtù. Con quei vezzi, con quelle pose che denunciano un'origine "lontana" (e curiosamente le attrici specializzate nel filone provengono da marche di confine, dalla Merlini alla Valli, o da paesi stranieri, come Maria Mercader, Vera Bergman e Irasema Dilian), susciterà curiosità nel pubblico femminile, spesso simpatia, anche risate al modo di Teri di *Fuga verso il sogno* che ride di cuore osservando il litigio fra il regista e la diva.

Perdita di status e gnomi nella foresta-tabarin

Nella commedia all'ungherese lo sceneggiatore e il regista assomigliano, più che a burattinai che manovrano attori e spettatori, ad artigiani che a regola d'arte costruiscono un oggetto che, pur discostandosi in alcuni particolari da altri già messi in commercio, non subisce mai profonde trasformazioni. Sono al servizio di un gruppo, in fondo ristretto, di "funzioni". La "funzione" principale consiste nella momentanea perdita di un solido status sociale da parte del protagonista del racconto. Il personaggio accetta, lo desideri o meno, di fingersi altro da sé, sicuro che prima o poi ritornerà nei propri panni. In *Due cuori felici* il Mister Brown di De Sica dice, mentendo, di essere il nipote del titolare dell'impresa e, recatosi in visita dal direttore della filiale italiana della società, si imbatte in altri incalliti bugiardi: un'impiegata, infatti, si improvvisa moglie del padrone di casa. Sempre De Sica, onestissimo ma sfortunato ingegnere minerario in *Se io fossi onesto*, va in galera per coprire le magagne di un gaudente (ha falsificato la firma dello zio milionario in una cambiale). L'ingegner Berri, direttore di banca in *La segretaria privata*, sarà scambiato dalla dattilografa Elsa per un impiegatuccio qualsiasi. L'invadente ungherese di *Paprika*, per distogliere uno zoologo dagli studi che lo assorbono interamente e convertirlo all'amore, indosserà il grembiule e la crestina ricamata

della cameriera. L'orfanella di *Teresa Venerdì* si fingerà sorella del padrone di casa, favoleggerà di una famiglia mandata in rovina dallo scapestrato dongiovanni e, poiché le bugie ben dette meritano un premio, sarà promossa "signora" da Anna Magnani, nel ruolo di Loletta Prima, navigata, ma ancora sensibile al richiamo del romanzesco, diva del varietà. Solo il Mister Wooden di *Centomila dollari*, diretto da Mario Camerini e interpretato da un Amedeo Nazzari avvezzo alle ardue discipline, resterà miliardario dall'inizio alla fine del film.
Se il miliardario di *Centomila dollari* è tanto assorbito dal piacere degli affari da non potere essere altro che una macchina per far soldi (e, in quanto simbolo di potere, insensibile al fascino dell'avventura) la ragazza Lily (Assia Noris) subisce a causa sua una delle più sconcertanti perdite di immagine in cui sia dato imbattersi frequentando la commedia all'ungherese. Lily è, all'inizio della novella, una fanciulla romantica, presumibilmente vergine, che lancia sassi a una campana affinché si avverino speranze che nutre in cuore. Sta per partecipare, nell'albergo dove lavora, alla festa della promessa di nozze: va sposa a un cugino. Lo stima, naturalmente. Ma, al modo della Teri di Körmendi, non ama il giovanotto che i parenti hanno scelto per lei. Durante la festicciola, quasi all'insaputa di Camerini che pare interessato unicamente a disegnare le macchiette degli antipatici commensali, viene consegnato un messaggio del miliardario. Costui chiede che gli si "venda" la ragazza. Desidera passare la serata con lei. In cambio della cortesia offre centomila dollari. I parenti, lo stesso fidanzato, dopo un po' di tira e molla, accettano la proposta. Lily perde, così, la propria identità: da fanciulla mai sfiorata a cortigiana.
È evidente che Camerini, in quello che resta uno dei suoi film più futili, più astratti, non sottolinea maliziosamente la consistenza della posta in gioco. Ma qui, in una novella in apparenza del tutto evasiva, è dato rinvenire la più vistosa trasgressione della morale allora corrente. (E in un altro raccontino giocoso, *Assenza ingiustificata* di Max Neufeld, si assiste a qualcosa di simile: Alida Valli non si accontenta del ruolo di moglie che, a casa, aspetta il ritorno del marito e conduce una "doppia vita"; non importa che la scappatella sia più che innocente...). Come è ovvio, date le caratteristiche del filone a cui appartiene *Centomila dollari*, la trasgressione buttata lì con aria svagata viene riassorbita nel prosieguo del racconto. La tenerezza della ragazza di campagna disarma l'inespugnabile miliardario il quale, salvatosi da un incidente aereo, scopre di essere solo; telefona alla "venduta" (ma non sedotta). Saranno in due, adesso, a lanciare sassi alla campana dei desideri...
L'espediente del cambiamento di ruolo, mai rischioso se si toglie il caso di Lily, viene utilizzato con parsimonia nei primi esempi di

commedia all'ungherese. E negli ultimi si fa turbinoso. Quasi ogni personaggio muta di status nel corso del medesimo film. L'intrigo diventa talmente ingarbugliato da giustificare una battuta ricorrente in codeste novelle: «È matto». (Intercalare al quale corrisponderà, nella commedia all'italiana del tardo dopoguerra, un'espressione di origine romanesca diventata ormai nazionale). Colui che viene definito pazzo è, di solito, un individuo bizzarro, un fantasioso (Arturo Bragaglia, Paolo Stoppa, Luigi Almirante). Coloro che vorrebbero rinchiuderlo o tenerlo in osservazione sono, a ben vedere, più disturbati di lui. Ma, cosa curiosa, la loro nevrosi è scambiata per salute. Si badi: non soltanto dagli altri eccentrici che popolano il racconto. È lo stesso regista talvolta a commettere l'errore. Raccontando di una ragazza infatuata di romanzetti rosa, sempre alla ricerca del grande amore, in *Piccolo hotel* (film dove alcune interessanti ricerche linguistiche non riescono a nascondere l'incapacità dell'autore a controllare le ragioni narrative), Piero Ballerini scambia per tensione romantica elementi da caso clinico. Lo stato alterato dei personaggi aumenta mentre ci si va allontanando da quel minimo di base realistica che sopravviveva, per cenni, in *La segretaria privata* o in *Due cuori felici* (le ragazze della piccola borghesia provinciale costrette a cercarsi un lavoro nelle grandi città, l'abitudine alla menzogna nel mondo degli affari). E domina, incontrastato, nella girandola finale, fra il 1939 e il 1943. La nevrosi occultata è adesso così devastante da immobilizzare, a un certo punto, le figure narrative. Coloro che hanno mutato ruolo e coloro che, magari senza avvedersene, li hanno convinti al cambiamento non riescono a condurre il racconto verso un qualche sbocco. Il gioco narrativo, brioso nella prima metà del film, si spegne. Ci si aspetta che, da un minuto all'altro, gli attori si rivolgano agli spettatori chiedendo loro: «E adesso che cosa facciamo?» Si spera che capiscano che l'irrequietezza che li muove è disperante, spesso disperata, ricerca di un'alternativa alla noia della condizione borghese, timore che il giocattolo che possiedono (i centomila dollari o i pengö che spendono) possa essere loro tolto di mano.

Se si fermassero un poco, pensandoci su, scoprirebbero forse di abitare il vuoto. Qualcuno lo percepisce di sicuro: ha un viso allarmato, fin troppo trattandosi di una marionetta da commedia. È il Cialente di *Paprika* o il De Sica di *Se io fossi onesto*, sempre lì a fissare costernato i nevrotici in mezzo ai quali è finito che, oltre a non sapere di esserlo, non riescono neppure a mandare avanti l'avventura che hanno avviato.

A tirare fuori dai guai i personaggi imprigionati nella macchinetta si fa avanti, per fortuna, una figura che, per la coloritura patetica che la distingue, non si capiva bene a quale scopo fosse entrata

Bianca Doria e Emma Gramatica in *Piccolo hotel* di Piero Ballerini

nell'intricata vicenda. È affidata abitualmente a Sergio Tofano. Lo strambo, chiamiamolo così, entra nella commedia con il ruolo di galante. Sembra un vecchio impiccione della tradizione teatrale (ma anziano non è): fa la ruota a Elsa Merlini in *La segretaria privata* o il cascamorto con la camerierina di *Paprika*. Ma improvvisamente, in modo anche brusco, subisce un processo di desessualizzazione (ciò consente che la "funzione" riconosciutagli possa essere in seguito attribuita a una ragazzina, alla privatista Irasema Dilian di *Maddalena zero in condotta*, per esempio). E al termine della metamorfosi lo ritroviamo zio o padre, un buon uomo di cui fidarsi. In quanto gnomo mutevole si diverte ancora, sulle prime, a scherzare, ad aggrovigliare l'intrigo.
Nella commedia all'ungherese la figura di Tofano (o del suo sostituto) assolve il medesimo compito che nella favola tradizionale viene demandato alla vecchina bizzosa e indecifrabile che l'eroe incontra sulla sua strada. È lontana dalla possibilità di condurre in proprio il gioco amoroso. La sua storia d'amore l'ha avuta in passato — in *Paprika* Tofano ha abbandonato a suo tempo la moglie per fuggire con una trapezista da circo — oppure, al modo dell'ingenua di *Maddalena zero in condotta*, la vivrà in futuro. La galanteria che sfodera al primo incontro gli serve ad assicurarsi la confidenza del personaggio femminile ai cui ordini, come il genietto della lampada, finirà per porsi. Con le sue estrose intromissioni, che paiono dettate dal caso (la lettera spedita di nascosto, la segretaria mandata lontano dall'ufficio dove fa la guardia del

corpo del principale, l'ingresso fortuito del terzo incomodo nella stanza dove l'avventurosa protagonista sta rischiando di grosso, ecc.), lo strambo gnomo conduce i personaggi nel mezzo della foresta dove, da che favola è favola, ci si imbatte nei pericoli, si affrontano le prove.
La foresta, cosa congeniale alla commedia all'ungherese "made in Italy", è il locale notturno. In questi ritrovi sempre molto affollati, quando il filone si è consolidato (non così nei primi esempi della serie, dato che Mister Brown di *Due cuori felici* frequenta ambienti parecchio romaneschi ed Elsa Merlini di *La segretaria privata* folleggia in una birreria del Prater), suona un'orchestra tzigana, ora formata da donne e ora da uomini. Qui, fra specchi e lampadari, fra camerieri affaccendati, di rado sorpresi per quanto capita intorno a loro, gli equivoci si moltiplicano fino al parossismo. E anche stavolta torna in ballo la questione dell'immagine (negata o confermata): mariti decisi a tradire la moglie sono costretti ad ossequiarla, fidanzati scoprono l'amato bene fra le braccia di un partner sconosciuto, e via enumerando.
Il gioco coinvolge un numero crescente di persone. Non si deve fare i conti, come succede con la commedia hollywoodiana, con un terzetto. Siamo sempre davanti a un quartetto e, in *Mille lire al mese*, a un quintetto. Sulla scena, nella tarda commedia all'ungherese, non recita un'unica coppia. Ai protagonisti si affiancano i comprimari. I primi vivono all'interno di una vicenda che dal tono brillante scivola verso il sentimentale. Ciò permette l'impiego nel filone di attori dal viso assorto (Renato Cialente) o anonimo (Nino Besozzi) o sottilmente ironico (Vittorio De Sica). E nello stesso tempo consente l'immissione in un tessuto vivace del brano di tono morbido, come il dialogo alla finestra fra Vera Bergman e De Sica in *Maddalena zero in condotta*, o come l'intenerita confessione della Merlini nella stanza dello zoologo che non le bada, dove l'attrice smette le mossette da falsa ingenua e preannuncia quella misura di interprete che rivelerà in teatro; o come lo sfogo, non privo di risentimento, di Assia Noris/Lily dopo l'incontro con Woolen/Amedeo Nazzari in *Centomila dollari*.
A dissipare quell'odore di zuccheroso che di tanto in tanto si respira nella commedia all'ungherese pensano i comprimari (Melnati e Mimì Aylmer, Del Poggio e Villa, Melnati e Ninì Gordini Cervi). Sono loro ad assolvere un compito necessario, a concedere allo spettatore maschile (costretto a vedere queste commedioline per far contenta la compagna) il momento comico, talvolta farsaiolo. Ma sia i personaggi sfrenati nella comicità sia gli altri tentati da un non impegnativo romanticismo non sanno liberarsi, proprio in quanto personaggi privi di autentica sostanza, dall'imbarazzante situazione nella quale sono venuti a trovarsi. Rischiano,

per le loro modeste capacità inventive, di rimanere per sempre confinati fra le pareti del locale notturno, di sfinirsi in una corsa folle nella foresta. E qui torna buono lo gnomo di cui si diceva, Tofano o chi per lui. Lo conosciamo ormai per creatura benefica. Sarà proprio lui, con qualche espediente di conio narrativo più o meno robusto, a sciogliere i nodi e a spingere i personaggi — incapaci in proprio di aprirsi un'uscita di sicurezza — verso una soddisfacente conclusione dell'avventura.

Chi vince e chi perde

La commedia all'ungherese, pur sempre legata alle medesime funzioni, riesce bene ad alcuni cineasti e male ad altri. La maneggiano disinvoltamente, fra i primi che vi si avvicinano, Baldassare Negroni in *Due cuori felici* e Goffredo Alessandrini in *La segretaria privata*. I due registi accostano con garbo brani recitati e "siparietti" musicali. I numeri di canto e di danza, numerosi e gradevoli, si riducono di numero in *Paprika* (si veda il duetto Merlini-Viarisio) e, tolto il finale, spariscono in *Mille lire al mese*. Sono le canzoni, ormai lontane dalla matrice operettistica, a regalare un qualche brio al film di Carl Boese. Ma al di là della loro piacevolezza le canzoni svolgono una parte minore di quanto si creda nella commedia all'ungherese. La sua fisionomia, si è visto, deriva da altre caratteristiche. A precisarla si applicano, oltre allo specialista Max Neufeld, registi come Camerini e De Sica proprio negli anni d'oro di Cinecittà, quando si attenuano nel cinema italiano gli spunti realistici che è ancora possibile rintracciare nella produzione Cines del 1931-32.
Ai suoi inizi come regista, De Sica deve molto alla commedia all'ungherese. Ne ha interpretate parecchie in palcoscenico e sullo schermo. Convivendo con loro a lungo, ha imparato a distinguere gli ingredienti essenziali al filone, a capire chi sa usarli e chi no. Si fida, in *Rose scarlatte* (1940), di Aldo De Benedetti, il più elegante e anche il più abile fra i molti, spesso mediocri, manipolatori della formula ungherese. E quasi non fosse contento del risultato, va poi a rifornirsi nell'emporio di Budapest. I titoli di testa di *Maddalena zero in condotta* e di *Teresa Venerdì* sono reticenti sulle fonti di cui si è valso il regista. Per *Maddalena zero in condotta* si parla di "riduzione cinematografica" di Ferruccio Biancini, senza ricordare la commedia di László Kádár o il film che László Vajda ricavò da essa nel 1936; e per *Teresa Venerdì* si cita pudicamente il nome del romanziere Török.
Maddalena zero in condotta è commedia all'ungherese pressoché perfetta. Se si accetta la convenzione che presiede al filone non si

può che ammirare l'alacre brio del racconto che, prendendo spunto da una trovata minima (una lettera d'amore scritta da una sognante professoressa all'industriale Carlo Hartman — il cui nome è stato trovato su un libro di scuola — giunge a destinazione suscitando la curiosità di chi la riceve), dà luogo a un carosello vivace e variato. Il gioco delle due coppie — pensosa l'una (De Sica-Vera Bergman) e spensierata l'altra (Roberto Villa-Carla Del Poggio) — è condotto con ritmo spedito. E gli attori, compresi i dotati caratteristi, sono sempre gradevoli, del tutto "in parte". Rispetto a *Maddalena zero in condotta*, *Teresa Venerdì* ha ambizioni maggiori. Qui De Sica non si limita a servire una formula. La piega, senza quasi volerlo, a più sostanziose esigenze espressive che erano andate maturando in lui. Eppure, caso paradossale, il film è del tutto costruito con materiali elaborati nella bottega di Budapest[7]. Il soggetto di *Teresa Venerdì*, a dar retta ai titoli di testa, è ricavato «da un romanzo di Rudolf Török». La sceneggiatura viene attribuita, sempre nei titoli di testa del film, a Gherardo Gherardi, Franco Riganti, Vittorio De Sica e a Margherita Maglione. Vanno inoltre ricordati, a onor del merito, Aldo De Benedetti, impedito a firmare a causa delle leggi razziali, e Cesare Zavattini che, ascoltatissimo da De Sica, ritoccò il copione. Eppure, anche con tali emendamenti, i cartelli iniziali del film nascondono il vero. De Sica e i suoi collaboratori non "adattarono" il romanzo di Rezsö Török. Loro punto di riferimento fu la sceneggiatura di Emil Martonffy per *Péntek Rézi* (1938)[8]. E, c'è da credere, videro e rividero il film diretto da László Vajda tanto da impararlo a memoria. *Péntek Rézi* era stato probabilmente inviato per la vendita all'Aci-Europa che già diffondeva film magiari sul nostro mercato, e alla casa italiana si pensò di rifarlo con la regia di De Sica. Dopo *Maddalena zero in*

---

[7] Non conosco la versione ungherese di *Maddalena zero in condotta*. Ho potuto però vedere a Budapest, nel febbraio del 1988, alcuni esempi della produzione magiara dell'anteguerra grazie alla cortesia di József Marx, direttore del Magyar Filmintézet. Judit Pintér, in quell'occasione, ha tradotto i dialoghi dei film. Ringrazio per la squisita collaborazione lei e József Marx. Devo poi ricordare István Dosai, direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma, che mi ha incoraggiato e aiutato in questa ricerca; Guido Cincotti, conservatore della Cineteca nazionale, che mi ha fornito i film italiani che mi interessavano, e Giovanni Grazzini che mi ha spinto a occuparmi della commedia all'ungherese ricordandomi, con amichevole sollecitudine, l'impegno preso quando ero tentato di non rispettarlo. La filmografia dei film magiari distribuiti in Italia dal 1934 al 1943, collocata in fondo al saggio, è frutto della consultazione di riviste italiane e, in particolare, dei volumetti delle *Segnalazioni cinematografiche* del Centro cattolico cinematografico. Judit Pintér l'ha rivista. Le sono grato per la preziosa collaborazione.

[8] *Péntek Rézi* venne presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 1938. Questi i dati del film: *r.* László Vajda; *scen.* Emil Martonffy; *f.* István Eiben; *int.* Ida Turay (Rézi Péntek), Antal Páger (dr. Géza Gerle), József Juhász (avvocato Megyeri), Gyula Gózon (il servo), Mici Erdélyi (la ballerina Piri); *p.* Pásztor film; *o.* Ungheria, 1938.

Adriana Benetti e Vittorio De Sica in *Teresa Venerdì* di Vittorio De Sica

condotta e l'attività in teatro, l'attore-regista passava per specialista in commedie all'ungherese.
Il plot di *Péntek Rézi* è ripreso pari pari in *Teresa Venerdì*. Situazione dopo situazione, incastro dopo incastro, nel film italiano ritornano le varie fasi di una battaglia di dame — un'ingenua che la sa lunga, una ballerina che si difende dalle insidie dell'orfanella, un'ereditiera che non si rende ben conto di quanto le sta succedendo — ai danni di un medico dongiovanni impressionato, più che dalle loro offensive, dai debitori che lo tallonano. De Sica, è vero, scorcia il capitolo conclusivo che descrive a ritmo di farsa l'inseguimento di Rézi da parte della direttrice dell'orfanotrofio e delle sue assistenti nella casa del presunto seduttore della ragazzina. Ma, diciamolo chiaro, il disinvolto Vittorio copia da Vajda. Senza scrupoli o imbarazzi di sorta. Alcune sequenze dei due film sono uguali: stesse battute, quasi gli stessi movimenti di macchina (si veda il brano in cui il protagonista, intenzionato a vendere la propria villa, si reca in casa del ricco Passalacqua, scambia la figlia di costui per la cameriera, cinguetta con la ragazza e, dopo un bacio innocente, si trova fidanzato alla milionaria). Eppure, curiosamente, *Teresa Venerdì* è film più elegante nella scrittura, più indovinato nella scelta degli interpreti, più consistente nel disegno dei personaggi di *Péntek Rézi*. Ciò è dovuto, direi, al diverso atteggiamento che guida i due registi: accondiscendente in Vajda, sottilmente inquieto, pur nell'ubbidienza alle convenzioni, in De Sica.

Vajda è un discreto artigiano. Monta con destrezza i diversi pezzi della macchinetta che gli hanno commissionato. È svelto in alcuni passaggi (la scena in cui Piri, la ballerina, vestita da gran sera, decide di vendicarsi dei torti subiti e, sparita dietro una tenda, ritorna precipitosamente in scena in abiti da passeggio, pronta per la spedizione punitiva); sbadato, al modo di un professionista che tira via perché non ha tempo da sprecare, in altri brani. Quello di Vajda è un cinema da campi stretti. La cinepresa del regista, sempre addosso agli attori, elimina gli ambienti. Un ristorante? Un tavolo e tre interpreti a contatto di gomito. Un temporale? Nuvole minacciose e alberi agitati oltre ogni ragionevole misura dalla macchina che, nel teatro di posa, fa il vento. L'esterno di una casa signorile? Uno steccato e un cancello di legno. Le figure femminili sono condannate, da tali ambienti posticci, tirati su alla svelta, a diventare elementi interscambiabili come in una recita di filodrammatici (la quale, proprio perché va per le spicce, "arriva" al pubblico semplice più di elaborate composizioni).
L'unica ragion d'essere di Rézi, la protagonista, e delle compagne consiste nello spingere il plot fuori dalle secche dove, di continuo, rischia di finire. Le tre ragazze non sempre in fiore alternano stupori e risentimenti, arrendevolezze e scatti di nervi. L'orfanella, costume da collegiale a parte, ha gli stessi modi fra mondani e caserecci della ballerina o dell'ereditiera. Si direbbe, osservando lei e le sue amiche, che i ruoli siano stati affidati alle tre interpreti di *Péntek Rézi* tenendo conto della maggiore o minore popolarità dell'attrice e non di una qualche sua rispondenza alla figura narrativa. Ida Turay, la protagonista, ha un'età superiore al dovuto; i capelli scomposti, la boccuccia, le occhiatacce e il doppio mento che spunta a tradimento fanno di lei una poco credibile orfanella. Meglio della diva, nella stessa parte, avrebbero figurato le sue concorrenti. Ma la questione della verosimiglianza non è mai tenuta in gran conto nella commedia all'ungherese.
Fra le indistinte atmosfere della commedia all'ungherese è abbandonata, nel film di De Sica, soltanto l'ereditiera, Lilli Passalacqua (Irasema Dilian). È una "privatista" che, da poco uscita dalla scuola di *Maddalena zero in condotta*, si diletta ancora a scrivere poesie. Ma fa la sdegnosa se ad aiutarla si fa avanti un servitore («Io non posso accettare una rima da un cameriere»). A differenza della Bianca Doria di *Piccolo hotel*, non si è ammalata leggendo i romanzi di Körmendi. Anzi, vi ha appreso un gioco di società: le meraviglie e i rapidi mutamenti d'umore della vergine scaltra. E parecchio divertendosi, lo mima cambiando di continuo abiti e, quando può, fidanzati.
Teresa Venerdì e l'"artista" Loletta Prima sono già uscite dai teatri di posa dove Lilli, come Rézi, si sente a proprio agio. Alla prima De

Sica dona un qualche spessore psicologico, sia pure derivato dal romanzo lacrimoso ottocentesco; alla seconda, probabilmente convinto dalla già prepotente personalità di Anna Magnani, concede un entroterra collegandola, con rapide ma succose annotazioni, all'ambiente del varietà. Se la Rézi di Vajda, pur esibendosi in un piacevole numero musicale per rallegrare la compagna con il mal di denti non ha mai la consapevolezza d'essere un'attrice, Teresa si comporta sempre da teatrante. Come una guitta di antica scuola (i suoi genitori erano gente di teatro) conosce le astuzie del mestiere. E dovendo sbarazzarsi dell'ereditiera e di Loletta Prima — una dilettante rispetto a lei — recita la scena con la perizia della comica rifinita. Si "immedesima" nel ruolo che le conviene e contemporaneamente controlla sul pubblico (appunto, Loletta e Lilli) l'effetto del brano commovente che va improvvisando.
Così, proprio per l'ispessimento dei personaggi dell'orfanella e della ballerina e per la tenerezza che affiora in alcune sequenze del collegio, *Teresa Venerdì* non rimane imprigionato nel girotondo che è la ragione d'essere di *Péntek Rézi*. E De Sica, mentre ruba a man bassa nel repertorio dei magiari, finisce per distaccarsi dalla commedia all'ungherese. Un inchino che annuncia un congedo[9].

L'allegra brigata di Budapest

La fortuna in Italia della formula ungherese non è legata alla diffusione sui nostri schermi di commedie o di *mélo* magiari. Negli anni del predominio della distributrice Pittaluga viene presentato da noi un unico film girato in Ungheria. E non è una commedia. Diretta dal cosmopolita Pál Fejös, cineasta dai molti interessi, attivo negli Stati Uniti, in Germania e in Francia, la coproduzione franco-magiara *Marie, légende hongroise/Tavaszizápor* (Maria, leg-

[9] Come De Sica altri registi, magiari stavolta, si allontanarono man mano dalla formula della commedia all'ungherese pur continuando a inserire, in film anche drammatici, elementi tipici del filone. Sono cineasti che in seguito non ebbero uno sviluppo di carriera. Le loro opere sono dimenticate. E credo, nella stessa Ungheria, poco studiate anche se, riproposte nelle sale d'essai, richiamano numerosi spettatori, in prevalenza giovani. Estraiamo dal mucchio un campione: *Halálos tavasz* (Primavera mortale) di László Kalmár. È un *mélo* del 1939 non privo di interessanti spunti linguistici. Nelle sequenze iniziali del film si rinviene un insolito (nel cinema di allora) procedimento analogico. Il regista isola elementi (una banchina, lampioni, fiori portati via dall'acqua, un disco che, in una stanza d'albergo, ci fa sentire una voce appassionata di donna, altri particolari della stanza, ecc.) che rispecchiano lo stato d'animo del protagonista (non visto da chi osserva le immagini) che è tentato dal suicidio. Uno sparo fuori campo conferma l'impressione. Dopo tale avvio il film, pur conservando una certa cura nella composizione delle inquadrature, ha uno sviluppo narrativo di stampo tradizionale seppure mai banale. La stessa trama di *Halálos tavasz* — un uomo guarisce da una malattia amorosa favorendo il "riscatto"

genda ungherese, 1932) è una rivisitazione elegantemente *rétro* di alcuni motivi (l'amore giovane, il legame che corre fra coloro che se ne sono andati e coloro che vivono, ecc.) del fondo favolistico magiaro sul quale, con amabili variazioni sentimentali e indubbia effusione poetica, Ferenc Molnár aveva costruito la propria fama di commediografo. Come capita talvolta alle prove d'autore il film di Fejös dice poco sugli umori prevalenti nei cineasti, nei commediografi e negli scrittori di Budapest intenti, più che a interpretare in chiave di memoria o di documento il mondo contadino che li circondava, a dar voce alle confuse attese della borghesia della capitale magiara, a mettere a punto una narrativa salottiera che la soddisfi. Indicativo, per intendere tale linea che sarà prevalente al tempo di Horthy, appare al contrario *Hyppolit a lakáj* (Ippolito il maggiordomo, 1931) di István Székely[10], il prototipo della commedia cinematografica all'ungherese.

È un'operina di pregevole fattura; ben strutturata come racconto, futile ma non farsesca, e recitata con vivacità da dotati commedianti (Gyula Kabos, Gyula Csortos, Pál Jávor e Gyula Gózon). Il sonoro è controllato egregiamente dal regista che, pur dando

---

di una ragazza dal non limpido passato finché non tornano a tormentarlo le ombre del passato — è "datata" ma non volgare. Mentre va illustrando con puntiglio il romanzo di Lajos Zilahy, che è all'origine del film, Kalmár si concede di tanto in tanto soluzioni registiche intelligenti e, dati i costumi di allora, non conformiste. Mostra il protagonista e la donna fatale in una casa. L'uomo chiede alla sua amata il dono di vederla nuda, e lei acconsente. Il regista, dopo avere inquadrato le gambe della ragazza che si spoglia, abbandona i due amanti. La macchina da presa compie un giro semicircolare nella stanza proprio come succede nella sequenza del caminetto di *Le diable au corps* (1947) di Claude Autant-Lara. Assecondato da attori duttili (Katalin Karády, Pál Jávor), Kalmár dipana un intrigo psicologico non meno interessante di altri che hanno fatto la fortuna di celebri film hollywoodiani. Eppure, anche in questo tessuto necessariamente uniforme, vengono inserite alcune scene proprie della commedia all'ungherese (gli amori dei colleghi d'ufficio del protagonista, la visita alla ragazza "perduta" dove ci si imbatte sempre in buffi giovanotti venuti a prendere il tè, ecc.). Quasi un marchio di fabbrica per distinguere il prodotto cinematografico ungherese.

[10] Autore di una fortunata riduzione cinematografica di *Avventura a Budapest* di Körmendi (in Italia arrivò la versione tedesca firmata da Géza von Bolváry, *Skandal in Budapest*, 1933, interpretato da Franziska Gaál e Paul Hörbiger), per valorizzare la propria professionalità in un ambiente non provinciale, all'avvicinarsi della guerra István Székely emigrò negli Stati Uniti dove, con il nome di Steve Sekely, diresse diversi film d'avventura e dell'orrore per case produttrici hollywoodiane minori. Di lui arrivarono in Italia *Behind Prison Walls* (Muraglie infrante, 1943), *Lady in the Death* (La casa della morte, 1944), *Blonde Savage* (Bionda selvaggia, 1946), *Hollow Triumph* (Jim lo sfregiato, 1948), con Paul Henried e Joan Bennett, *Amazon Quest* (Jungla tragica, 1949), *Stronghold* (Furia rossa, 1951), con Veronica Lake e Zachary Scott e *The Day of the Triffids* (L'invasione dei mostri verdi, 1962). Nel 1972 István Székely (1899-1979), marito della sceneggiatrice Irén Ágay, venne invitato a tornare in Ungheria e a girarvi il *remake* di *Lila ákác* (Colui che amava i lillà), che nell'anteguerra era stato uno dei suoi maggiori successi. (Si calcola che l'abbia visto un milione di spettatori).

Hyppolit a lakáj
di István Székely

all'insieme un'impostazione di taglio teatrale, appena può non rinuncia a soluzioni tipicamente cinematografiche (la presentazione della ballerina nel tabarin, la passeggiata dei due innamorati nella città di notte, ecc.). *Hyppolit a lakáj*, per la fluidità nei passaggi narrativi, può definirsi l'esercitazione su tema obbligato di un uomo di spettacolo che guarda all'America e, con i materiali di cui dispone, confeziona un prodotto di imitazione non inferiore sul piano professionale agli intrattenimenti ai quali si ispira. Rispetto alla rivoluzione del costume americano — documentata, forse anticipata, certo incoraggiata, financo esaltata nella produzione hollywoodiana dell'età del jazz (vedi, a proposito, il capitolo «I film del dopoguerra» in *L'avventurosa storia del cinema hollywoodiano* di Lewis Jacobs, Torino, Einaudi, 1952) — Székely ha poco da proporre. E, più che delle ragazze in rivolta e dei loro spasimanti che assumono nel film un ruolo secondario, si occupa di padri e di madri in vena di pazzie, della categoria dei nuovi ricchi che bonariamente viene da lui presa in giro.
La sequenza iniziale del film — un carrello che corre all'altezza delle ruote di camion e di automobili per fermarsi infine davanti a una carrozzella a cavalli — condensa la storia delle fortune dell'arricchito Matyi (il signor Matteo, conduttore di un'azienda di autotrasporti) e riassume, se si vuole, le attese della borghesia emergente di Budapest protesa, allora, verso la "modernizzazione". Al neoborghese, per figurare bene in società, sono di ostacolo i modi rozzi che gli sono serviti negli anni dell'accumulo del denaro. Deve

darsi, pensa sua moglie, una ripulitina. Niente di meglio, in casi del genere, che assumere un maggiordomo, Ippolito appunto, che ha servito per ben ventisette anni in casa di conti. Ippolito, presentato al modo di un raffinato zio d'America (abiti inappuntabili, farfallino, fazzoletto al taschino, guanti ovviamente), prende le redini della casa. Cambia il mobilio. Proibisce i cibi saporiti. Mette a stecchetto la signora, obbliga il signore a indossare lo smoking a cena (e sottovoce gli insegna come si possa tenere buona la moglie e insieme spassarsela con l'amichetta, ballerina in un locale notturno).
Autoritario e insieme arrendevole, grintoso e insieme ironico, Ippolito svolge la "funzione" che negli apporti italiani al filone cinematografico di cui si discorre sarà affidato (si è visto) a Sergio Tofano. Spinge le restanti figure narrative a uscire di parte, a indossare vestiti non loro, a buttarsi nel carosello degli equivoci per uscirne, dopo avere sopportato guai a non finire, nel modo migliore. Arcibaldo e Petronilla (i due "caratteri" sono copiati dai fumetti di George McManus), dopo essersi sforzati di vivere alla grande, anche avventurosamente, si riconciliano con le vecchie, care abitudini di quando erano poveri. Ippolito si tira da parte, licenziandosi. E, poiché la buona volontà al cinema va sempre premiata, la figlia di Matteo andrà sposa a un ingegnere presentatosi in casa sotto mentite spoglie di spedizioniere: un marito di sua scelta (l'attore Pál Jávor), non procuratole dalle mene e dalle ambizioni della madre.
Hyppolit a lakáj prova che, fin dagli inizi del sonoro, la cinematografia ungherese possedeva, sia pure all'interno di una concezione evasiva dello spettacolo, una sua formula e abili artigiani capaci di farla funzionare. Mancavano loro, per affermarsi fuori di Budapest, gli spazi sui mercati esteri. Li cercarono fornendo spunti, trame, anche attori alla Germania e, tramite la Cines di Pittaluga e di Toeplitz, all'Italia. Non è un caso che i primi dei quarantotto film magiari distribuiti in Italia nel tardo fascismo (vedi pp. 39-41) giungano da noi nel 1934 quando la casa — l'unica che all'avvento del sonoro si fosse proposta una politica produttiva a lungo termine — è ormai in disarmo e le editrici che si sforzano di prenderne l'ereditarietà si destreggiano fra cambiali e promesse di aiuti da parte della precostituta Direzione generale della cinematografia. Le prime commedie ungheresi doppiate in italiano sono firmate, fra gli altri, da Béla Gaál, Béla Balogh e István Székely, smaliziati artigiani. Raccontano con sfrontata disinvoltura storie paradossali. Ruotano intorno a personaggi che si incontrano, si incontravano soltanto al cinematografo: contadinelle che, snobbate dal padroncino al quale i medici hanno preannunciato morte precoce, vanno in città scoprendovi la gloria del palcoscenico e l'adorazione del-

l'amato bene; orfane che, calate in campagna, sconvolgono un tranquillo villaggio per dedicarsi poi, anche loro, alla nobile arte dell'intrattenitrice di tabarin; conti che, sempre per amore, si fingono camerieri, e avvocati che, per forzare la casa della ragazza amata, si mutano in medici; proprietari di fabbriche che negano ai dipendenti la licenza di matrimonio, e ambigui illusionisti che, spinti da bramosia di denaro, si improvvisano sensali di matrimonio; genitori che ostacolano le oneste ansie amorose dei figli; gioielli e cambiali che passano di tasca in tasca, eccetera, eccetera[11]. Le donne, in codesti film, sono cantanti e gli uomini in prevalenza nobili o pianisti o ingegneri o avvocati. Formano l'avanguardia di un folto drappello di ragazze indiavolate o sospirose, di azzimati giovanotti e di qualche attempata donnina che, favoriti dalla scomparsa dei concorrenti hollywoodiani in seguito alle leggi sul monopolio dei film esteri[12], fra il 1939 e il 1943 cercano una sistemazione fissa sui nostri schermi. È gente allegra, con numerosi problemi di eredità, qualche passeggero guaio economico e diversi fastidi d'amore che risolve andando anche per le spicce dato che talvolta i personaggi scomodi si tirano da parte suicidandosi.
Confezionati con artigianale decenza e interpretati da attori spesso bravi, come il duttile Antal Páger, o simpatici (Pál Jávor che, con disinvoltura, passa dai ruoli brillanti ai drammatici), quei film suscitano scarsa attenzione nella stampa cinematografica intenta a tessere una sorta di romanzo rosa intorno a dive e stelline di Cinecittà. I critici, di solito, li disapprovano. Costretti a parlare bene del prodotto nazionale per contribuire a rafforzare quella che viene chiamata "economia di guerra", hanno una gran voglia di sfogarsi con qualcuno. Indifferenti alle romanzine dei censori ita-

[11] Per avere un'idea delle trame care agli sceneggiatori magiari, si legga il soggetto di *Signorina 10.000* che riportiamo, tale e quale, dalle *Segnalazioni cinematografiche* del Centro cattolico cinematografico: «Un dongiovanni direttore di banca decide di allontanarsi dagli affari e dalle avventure galanti per riposarsi. Al momento di partire incontra presso un suo amico, proprietario di un negozio di automobili, una fanciulla che, credendolo il commesso, gli domanda informazioni intorno ad una splendida macchina che è in mostra. Il banchiere fa offrire dalla ditta la macchina stessa alla ragazza e fa giustificare il dono, ai genitori insospettiti, dichiarando che nello statuto della ditta è scritto che una macchina deve essere donata al decimillesimo cliente entrato nel negozio. Intanto il banchiere, spacciandosi per un autista, offre al padre della fanciulla una combinazione per lo sfruttamento dell'auto, proponendo di metterla a disposizione degli stranieri in visita della città. I continui rapporti che il banchiere ha così modo di avere con la fanciulla lo convincono della di lei onestà e aumentano sempre i sentimenti di affetto che egli nutre per la giovane impiegata. Per decidersi al gran passo, egli la sottopone ad una prova, onde accertare se realmente la fanciulla lo ami per se stesso o se abbia riconosciuto in lui il proprio principale. La prova riesce nel modo migliore e i due protagonisti si sposano» (vol. III, 1935-36, p. 113).

[12] Tali leggi entrarono in vigore nel 1939.

liani, i registi magiari continuano a proporre i loro prodotti d'evasione e, appena possono, si trasferiscono da Budapest a Roma. Approfittano di certi solenni accordi internazionali[13] che, seppure quasi mai vengano onorati — cosa d'uso in Italia — costringono almeno a riservare cortesie a vecchi amici e, a un certo punto, alleati sul fronte orientale. A Cinecittà, con la frenesia che si è impadronita degli studi, un film da girare gli ospiti magiari lo trovano sempre. Arrivano, con i loro soggetti spesso estrosi (un adattatore nostrano li aggiusterà un poco), i registi László Vajda (*Giuliano De Medici, La zia smemorata*), Géza Radványi (*Inferno giallo*), Ákos Ráthonyi (*Una volta alla settimana, La fortuna viene dal cielo*), László Kish (*I sette peccati*) e Sándor Szlatinay che nel 1941 rifà da noi, con Klára Tabody e gli italiani Enrico Viarisio, Carlo Romano e Aroldo Tieri, un suo film (*Bercsényi huszarok*) che aveva già circolato nelle sale italiane intitolandolo *Il capitano degli ussari*. Solo Radványi, dopo il 1945, lavorerà ancora nel cinema ungherese iniziando il "nuovo corso" con l'interessante *Valahol Európában* (È accaduto in Europa, 1947). Adesso, fra il 1940 e il 1942, lui e gli altri cineasti magiari vivono una spensierata, intensa vacanza romana.
Con i registi arrivano i divi: la già ricordata Klára Tabody, Erzsi Simor, Pál Jávor, Mária Tasnády. Sfogliando la stampa cinematografica di allora non è raro imbattersi in interviste e in profili di attori giunti da Budapest. In quegli articoli, incoraggiati se non pagati dagli uffici stampa, si rinvengono una non bugiarda simpatia, un inizio di stima che derivano, c'è da supporre, dalla professionalità (il saper condurre con vivacità l'intervista, per esempio) degli attori. C'è, verso i registi e gli interpreti venuti dall'Ungheria, un atteggiamento condiscendente, disponibile. Lasciamoli fare purché non esagerino[14]. E c'è, in un'occasione, un moto di calda simpatia. Sullo schermo del Lido una sera d'agosto del 1941, durante la Mostra del cinema, viene proiettato *Emberek a havason* (Uomini della montagna) di István Szöts. Una riflessione sul mondo contadino non "calligrafica" al modo della *Leggenda* di Pál Fejös; un

[13] In un articolo non firmato, intitolato *Accordi* e pubblicato in «Film», n. 27, 4 luglio 1942, p. 2, si parla di una missione di gerarchi e di funzionari in Germania e in Romania: «In Ungheria la Delegazione italiana ha condotto analoghe trattative che si sono concluse con un accordo di carattere generale che assicura la più proficua collaborazione fra i due Paesi. Una precisa convenzione regola ogni rapporto di scambio e di produzione in partecipazione sul piede di assoluta reciprocità di interessi».

[14] Fra il giugno e l'ottobre del 1942 il settimanale «Film» dedica articoli agli attori Pál Jávor (n. 23, 6 giugno 1942, pp. 11-12), Mária Tasnády (n. 29, 18 luglio 1942, p. 10; e n. 40, 3 ottobre 1942, pp. 7-8), Erzsi Simor (n. 32, 8 agosto 1932, p. 8; e n. 34, 22 agosto 1942, p. 10); e al regista Radvanyi (n. 36, 5 settembre 1942, p. 5).

uso maturo del linguaggio cinematografico; un preannuncio di quel realismo che da tante parti si aspetta e a tentoni si va cercando[15]. Dietro le storielle vane delle ragazze di Budapest si nasconde, dunque, dell'altro. Ma lo spiraglio si chiude. E nei film all'ungherese approdati in Italia fra il 1942 e il 1943 tornano i fondali di cartone, gli uffici dal disegno aerodinamico, i collegi battuti da sconosciuti che si portano via, una volta alla settimana, la figlia di brava famiglia, le orchestrine e i locali notturni che spingono gli spettatori italiani, alle prese con i bombardamenti e le modestissime razioni alimentari, a desiderare di trasferirsi nella mitica Budapest. Lo sussurra, a mezza voce, il commediografo Carlo Terron:

A casa mia abbiamo deciso tutti di traslocare a Budapest. Noi siamo una famiglia bizzarra e stravagante. Buona gente, ma che ha bisogno di espandersi, di fare cose strane e specialmente di lasciarsi andare a quell'avventuroso imprevisto, foriero di fortuna, che esiste solo a Budapest. Io e i miei non avremo mai parole abbastanza per ringraziare il cinematografo che ci ha finalmente rivelato il vero volto di Budapest. Ci siamo accorti, grazie ad esso, che nonostante tutto noi qui eravamo degli esuli. Tante cose belle, grandi, gentili, allettanti, sì, tutto quello che si vuole, ma la nostra vera patria è Budapest. Forse qualche antico occulto nemico della nostra genia ha rapito in fasce un nostro avo e l'ha strappato da Budapest trapiantandolo qui. E noi ora portiamo il peso di questa diabolica vendetta.
Tutte le volte che qualcuno della nostra famiglia assiste dallo schermo a quello che è concesso ai personaggi che vivono in quella beata città delle nostre origini, sono pianti, deprecazioni e strappamenti di capelli paragonandolo al nostro stato. Poi seguono ore e ore di discussione, di sospiri e infine una malinconica solitudine, desolata, senza speranza, una nostalgia di terra lontana appena lenita da un disco che abbiamo di musiche tzigane, che se in principio ci consola alla fine non fa che acuire il nostro dolore. Bisogna sentire poi alla mattina quando viene l'ora di andare in ufficio: «A

---

[15] Il gruppo che faceva capo al quindicinale «Cinema» e al mensile «Bianco e Nero», già guadagnato alla poetica del realismo, sostenne con calore l'«opera coraggiosa» di Szöts (vedi, a mo' di esempio, il servizio da Venezia di Antonio Pietrangeli in «Bianco e Nero», n. 9, settembre 1942, p. 25). Ma il film venne segnalato più che favorevolmente anche dalla stampa aliena da qualunque fronda. Si leggano alcuni brani della cronaca di Raffaele Calzini, attento osservatore, in «Film», n. 38, 19 settembre 1942, p. 8: «A questo film ungherese, ineguale, irritante, sproporzionato, l'audacia eccezionale di alcune sequenze, il pathos informatore, il lirismo puro di alcuni quadri e la drammaticità delle situazioni, danno il crisma dell'arte, della grande arte, anche se i difetti (formali e non intrinseci) della sua costruzione rendono perplesso e dubitoso il pubblico [...]. Chi ha visto questo film non lo dimenticherà più, e non dimenticherà la montagna solenne alla cui gloria esso fu girato [...]. Ci sono alcune centinaia di metri che resteranno "classici" nella storia della cinematografia di quest'anno. Essi interpretano una delle più coraggiose e drammatiche situazioni che si possano immaginare».

Budapest non si va in ufficio; a Budapest si prende il doppio di stipendio ogni mese; a Budapest si sta in casa ad aspettare la zia matta e milionaria alla quale abbiamo scritto di essere sposati: e non è vero niente perché siamo appena fidanzati con una canzonettista la quale in realtà è la figlia di un milionario: che sorpresa, povera donna, e che risate faremo.» Il momento poi di far prendere il brodetto e le gocce al nonno è terribile. Quel povero vecchio si mette a strillare e grida che vuole la marsina e il cilindro e una dattilografa diciannovenne per andare al tabarino: che vuole avere il diritto di gettare il pianoforte dalla finestra e di andare per le strade in accappatoio, senza contravvenzioni e senza il disonore della gente, come a Budapest. Ma, se Dio vuole, ora abbiamo deciso e brillerà anche per noi un poco di sole. La decisione di partire è maturata dopo che uno di noi è tornato dal cinematografo dicendo di aver potuto capire che gli ufficiali giudiziari di Budapest che vanno nelle case per bene a pignorare, finiscono coll'offrire carte da mille — pengö — agli indebitati. Questo è stato l'argomento che ha tagliato la testa al toro[16].

Quegli allegri costumi, quell'eccesso di euforia, quella spensieratezza obbligata, quella felicità esibita che fecero la fortuna della commedia all'ungherese, negli adattamenti italiani più ancora che nelle versioni originali, nascevano ovviamente da una formula che saltava agli occhi di ogni spettatore. Era un'esperienza formale che incuriosiva e divertiva. Coloro che la praticavano, incastrando con maggiore o minore abilità i congegni che componevano la "macchinetta", imparavano anche qualcosa sull'arte di intrattenere il pubblico come capitò, lo si è suggerito più volte, a Cesare Zavattini e a Vittorio De Sica. Dopo avere battuto terreni cinematografici confinanti, i due lavorarono per la prima volta insieme al copione di *Teresa Venerdì*, anche se il nome dello scrittore non apparve nei *credits* del film. E mescolando vecchi espedienti e suggestioni di tipo insolito finirono, senza quasi volerlo, per forzare i limiti del filone. Paradossalmente la commedia all'ungherese alimentò i guastatori destinati a demolirla. Era piacevole, divertente, meno stupidina di quanto si pensasse. Ma alla fine rimaneva un gioco con un numero ridotto di possibilità, un divertimento che a un certo punto bisognava abbandonare. Lo avvertì, quando i guastatori avevano appena iniziato la loro opera, un fine critico, E. Ferdinando Palmieri. Da un bel po' di anni, osservò Palmieri, produttori, commediografi, sceneggiatori e registi fornivano «ai nostri schermi una Budapest brillante, spensierata, drammatica, gialla, la quale — sono sincero — mi fa un certo effetto. Prima di tutto, è una Budapest fotografata ai Quartieri Alti; poi, Budapest è diventata la città delle avventure incredibili. Budapest, e Stradella. Fate attenzione, e scoprirete nei giornali che Stradella ha la specialità delle

[16] Carlo Terron, *Di Budapest*, in «Film», n. 23, 6 giugno 1942, p. 3.

cronache favolose. Da vent'anni, almeno, appaiono nei giornali, inviate da Stradella, notizie di animali che ingoiano perle. Sì, lettori: da vent'anni, nelle campagne di Stradella, gli animali ingoiano le perle smarrite dalle villeggianti. È un continuo sciupio di perle, un continuo pasto di perle. Adesso, Budapest ha, secondo l'opinione del teatro e del cinema, un'eguale magica stravaganza. Niente pasti di perle; ma, in compenso, amori equivoci, grovigli, matrimoni e delitti capricciosamente assurdi. La fantasia, siamo d'accordo, è padrona; la fantasia, siamo d'accordo, può sostituire alla vera Budapest una Budapest inventata; ma chi si fida della Budapest del cinema come resterà il giorno dell'arrivo nella Budapest vera? Di certo, resterà male»[17].

I film di produzione ungherese distribuiti in Italia

Riunendoli per anno di produzione, elenchiamo i quarantotto film ungheresi distribuiti in Italia dal 1934 al 1943 (abbreviazioni: **r.** = regia; **sc.** = sceneggiatura; **int.** = interpreti; **p.** = produzione; **d.** = distribuzione).

1934

Az új rokon (È arrivato l'amore) - **r.**: Béla Gaál - **sc.**: Károly Nóti - **int.**: Zita Perczel, Ferenc Delly, Gyula Gózon, Lily Berky - **p.**: Harmonia - **d.**: Ausonia.

Bál a Savoyban (Un ballo al Savoia) - **r.**: István Székely - **sc.**: Géza von Cziffra - **int.**: Gitta Alpár, Hans Járay - **p.**: City film (coproduzione ungaro-tedesca).

Buzávirág (La ballerina della ciarda) - **r.**: Béla Gaál - **sc.**: István Mihály - **int.**: Irén Ágay, Antal Páger - **p.**: City film - **d.**: Roma film.

A meseautó (Signorina 10.000) - **r.**: Béla Gaál - **sc.**: László Vadnay, Miklós Vitéz - **int.**: Zita Perczel, Jenö Törzs - **p.**: Reflektor.

1935

Café Moszkva (Caffè Moscova) - **r.**: István Székely - **sc.**: István Tamás - **int.**: Anna Tökés, Lajos Vértess - **p.**: Patria film.

1936

Meltóságos kisasszony (La castellana di Aquila Nera) - **r.**: Béla Balogh - **sc.**: Béla Szepes, Pál Vári - **int.**: Zita Szeleczky, Gyula Csortos, Lajos Básti - **d.**: Titanus.

Mircha (Mircha il monello) - **r.**: Béla Gaál - **int.**: Mirka-Otto Vallburg - **p.**: Stiria film.

Nászút féláron (Non parliamo d'amore / Crociera d'amore) - **r.**: István Székely - **sc.**: László Aladár - **int.**: Irén Ágay, György Dénes, Pál Jávor, Gyula Kabos - **p.**: Lux film - **d.**: Generalcine.

Tomi, a megfagyot tgyermek (Una casa in paradiso) - **r.**: Béla Balogh - **sc.**: Mária Orsi - **int.**: Lajos Básti, Gizi Péchy, Erzsi Simor, Gyula Csortos, Klári Ádám - **p.**: Kárpát film - **d.**: Rex film.

1937

A III-ES (Professor Mistero) - **r.**: István Székely - **sc.**: Jenö Heltai, István Mihály - **int.**: Pál

[17] Lunardo (E. Ferdinando Palmieri), *Budapest*, in «Film», n. 35, 29 agosto 1942, p. 7.

Jávor, Jenö Törzs, Mária Lázár - **d.**: Ausonia film.

1938

Az elcserélt ember (L'uomo scambiato) - **r.** e **sc.**: Viktor Gertler - **int.**: Margit Dayka, Ferenc Kiss, Erzsi Simor - **p.**: Terra film - **d.**: Consorzio Eia.

Szegeny gazdagok (Maschera nera) - **r.**: Jenö Csepreghy, - **sc.**: István Eziterhás - **int.**: Zita Szeleczky, Tivadar Uray - **p.**: Mester film - **d.**: Rex film.

1939

Áll a báll (Valzer d'amore) - **r.** e **sc.**: Viktor Bánky - **int.**: Zita Szeleczky, Jenö Pataky - **p.**: Hunnia film - **d.**: Lux film.

A Bercsényi huszárok (Gli ussari di Bergery) - **r.**: László Szlatinay - **int.**: Zita Szeleczky, László Szillassy, Gyula Csortos - **p.**: Kárpát film - **d.**: Alba film.

Garszonlakás kiadó (Tutto si accomoda) - **r.** e **sc.**: Béla Balogh - **int.**: Erzsi Simor, Ida Turay, Jenö Pataky - **p.**: Mfi - **d.**: Scia film.

1940

Dankó Pista (L'angelo della sera) - **r.**: László Kalmár - **sc.**: Sándor Nagymihály, László Bihari, László Kalmár - **int.**: Margit Lukács, Pál Jávor - **p.**: Mester film - **d.**: Cinf.

Erzébet Királyné (Elisabetta d'Ungheria) - **r.**: Félix Podmaniczky - **sc.**: Károly Nóti - **int.**: Katalin Karády, Pál Jávor - **p.**: Imago film - **d.**: Lux film.

Gül baba (Mille e una notte) - **r.**: Kálmán Nádasdy - **sc.**: József Lejttes, Géza Matolay, Zoltán Várkonyi - **int.**: Zita Szeleczky, Pál Jávor - **p.**: Mfi-Hunnia - **d.**: Ponzano film.

A yurkovics fiúk (Pattuglia d'amore) - **r.**: D. Ákos Hamza - **sc.**: István Békeffy - **int.**: Ida Turay, Erzsi Simor, László Szilassy, Gábor Rajnay - **p.**: Hamza - **d.**: Ausonia film.

Hazajáró lélek (L'anima che torna) - **r.** e **sc.**: Lajos Zilahy - **int.**: Katalin Karády, Antal Páger, István Erc, Gyula Csortos - **p.**: Pegazus film - **d.**: Ponzano film.

Hét szilvafa (La voce del cuore) - **r.**: Félix Podmaniczky - **sc.**: István Békeffy - **int.**: Gyula Csortos, László Szilassy - **p.**: Imago-Mfi - **d.**: Generalcine.

Igen, vagy nem (Notte d'incanto) - **r.**: Viktor Bánky - **sc.**: Miklós Asztalos, János Vaszary - **int.**: Lili Muráti, Pál Jávor, Antal Páger - **d.**: Ausonia film.

Lángok (Fiamme) - **r.**: László Kalmár - **sc.**: József Babay, László Bihari - **int.**: Mária Mezey, Pál Jávor - **p.** Takács - **d.**: Rex film.

Mária két éjszakája (Prigioniera) - **r.**: Béla Balogh - **sc.**: Mária Orsi - **int.**: Eszter Szilágyi, Gyula Csortos, Zoltán Greguss - **d.**: Titanus.

Rózsafa bot (Il bastone della cieca) - **r.**: Béla Balogh - **sc.**: József Babay - **int.**: Zita Szeleczky, József Timár - **p.**: Palatinus film - **d.**: Lux film.

Tóparti látomás (La vergine del lago) - **r.**: László Kalmár - **sc.**: Árpad Herczeg - **int.**: Klári Tolnay, Pál Jávor - **p.**: Hunnia film - **d.**: Ici.

Zart tárgyalás (Un processo a porte chiuse) - **r.** e **sc.**: Géza Radványi - **int.**: Mária Tasnády, Antal Páger - **p.**: Atelier film - **d.**: Titanus.

1941

András (Partita vinta) - **r.**: Viktor Bánky - **sc.**: Károly Nóti, Miklós Tóth - **int.**: Bella Bordy, Antal Páger, Gyula Csortos - **p.**: Mester film - **d.**: Aci-Europa film.

Az utolsó dal (L'ultima canzone) - **r.**: Frigyes Bán - **sc.**: Andor Kolozsvári - **int.**: Erzsi Simor, Pál Jávor, János Sárdy, Kató Bárczy - **p.**: Modern film - **d.**: Augusta film.

A beszélö köntös (La vergine ribelle) - **r.**: Géza Radványi - **sc.**: Miklós Asztalos, Károly Nóti, Agoston Pacséry, Géza Palásthy, Géza Radványi - **int.**: Mária Tasnády, Pál Jávor - **p.**: Kárpát film - **d.**: Titanus.

Dr. Kovács István (Il dottor Kovacs) - **r.**: Viktor Bánky - **sc.**: István Fekete - **int.**: Július Tóth, Antal Páger, Erzsi Simor - **p.**: Magyar filmiroda - **d.**: Enic.

Egy éjszaka Erdélyben (Incanto di una notte) - **r.**: Frigyes Bán - **sc.**: László Kalmár - **int.**: Zita Szeleczky, Antal Páger, Mária Mezey - **p.**: Takács film - **d.**: Lux film.

Európa, nem válaszol (L'Europa non risponde) - **r.** e **sc.**: Géza Radványi - **int.**: Mária Tasnády, Ferenc Kiss - **p.**: Atelier film - **d.**: Ponzano film.

Három csengö (L'ombra del male) - **r.**: Félix Podmaniczky - **sc.**: István Békeffy - **int.**: Ida Turay, Pál Jávor, Klári Tolnay - **d.**: Ausonia film.

A kegyelmes úr rokona (L'adescatrice) - **r.**: Félix Podmaniczky - **sc.**: Miklós Asztalos - **int.**: Erzsi Simor, László Szilassy, Gyula Csortos - **p.**: Slager film - **d.**: Generalcine.

Kisértés (Vendetta d'amore) - **r.**: Zoltán Farkas - **sc.**: Jenö Szatmári - **int.**: Katalin Karády, Júlia Tóth, Tibor Puskás - **p.**: Takács - **d.**: Lux film.

Leányvásár (Ragazze da marito) - **r.**: Félix Podmaniczky - **int.**: Zita Szeleczky, János Sárdy, Manyi Kiss - **p.**: Imago film - **d.**: Scalera film.

Miért? (La signorina terremoto) - **r.**: József Daróczy - **sc.**: János Vaszary - **int.**: Lili Muráti, Antal Páger, Miklós Hajmássy - **p.**: Hajdu film - **d.**: Titanus.

Ne kérdezd, ki voltam (Non chiedermi chi sono stata) - **r.**: Béla Balogh - **sc.**: Mária Orsi - **int.**: Katalin Karády, László Baksa-Soós, Gyula Benkö - **p.**: Hunnia film - **d.**: Manenti film.

Régi keringö (Vecchio valzer) - **r.**: Viktor Bánky - **sc.**: Pál Barabás - **int.**: Antal Páger, Éva Szörényi, László Szilassy - **d.**: regionali.

Régi nyár (Risveglio) - **r.**: Félix Podmaniczky - **sc.**: István Békeffy - **int.**: László Szilassy, Erzsi Simor - **p.**: Csepreghy - **d.**: Enic.

Szüts Mara házassága (Il matrimonio di Mara) - **r.**: László Kalmár - **sc.**: László Bihari - **int.**: Erzsi Simor, Antal Páger, Éva Szörényi, László Perényi - **p.**: Duna film - **d.**: Rex film.

Végre! (Finalmente) - **r.**: Zoltán Farkas - **sc.**: János Vaszary - **int.**: Lili Muráti, Antal Páger - **p.**: Hajdu film - **d.**: Rex film.

1942

Férfihüség (Ora sublime) - **r.**: József Daróczy - **sc.**: Jenö Szatmári - **int.**: Antal Páger, Klári Tolnay, Elma Bulla, Andor Ajtay.

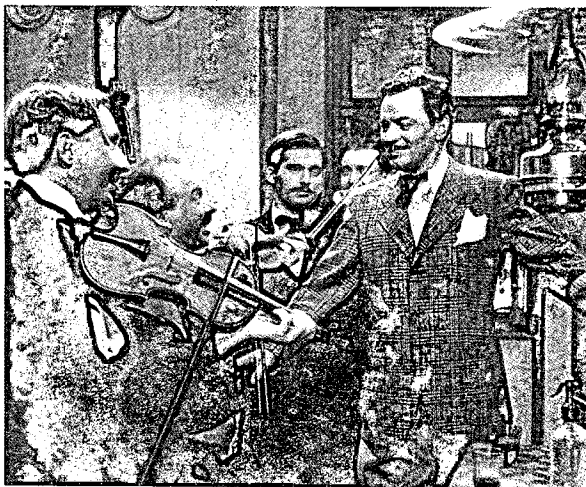
A harmincadik (Angeli abbandonati) - **r.**: László Cserépy - **sc.**: Márton Kerecsendi Kiss, Imre Apáthi, László Cserépy - **int.**: Antal Páger, Irén Pelsöczy, Artur Somlay - **p.**: Iris - **d.**: Nazionalcine-Manenti.

A hegyek lánya (L'urlo della montagna) - **r.**: Zoltán Farkas - **sc.**: Sándor Dallos, Viktor Bánky - **int.**: István Nagy, Aliz Fényes, Zoltán Hosszú - **p.**: Délibáb - **d.**: regionali.

Sziriusz (Sirius, cavalcata fra due mondi) - **r.**: D. Ákos Hamza - **sc.** Péter Rácóczi - **int.**: Katalin Karády, László Szilassy - **p.**: Mfi - **d.**: Augusta film.

1943

Késö (Nuvole in paradiso) - **r.**: József Daróczy - **sc.**: Jenö Szatmári - **int.**: Lili Muráti, Elma Bulla, Pál Jávor - **p.**: Hajdu - **d.**: Colosseum film.

Pál Jávor in *Dankó Pista* di László Kalmár

Giuseppe Berto e il cinema: un doppio stato transitorio

Gian Piero Brunetta

Dei 228 scrittori professionisti presenti nelle buste paga dei maggiori studi di Hollywood negli anni Trenta sappiamo che il 40% (esattamente 93 persone) guadagna meno di 350 dollari la settimana e solo il 4% più di 1500 dollari. Francis Scott Fitzgerald, al primo anno di lavoro per la Metro Goldwin Mayer, guadagna poco più di 1250 dollari.
Grazie ad archivi sparsi in università e istituzioni cinematografiche degli Stati Uniti è relativamente semplice effettuare una ricostruzione a tutto tondo dell'avventura cinematografica di scrittori come Francis Scott Fitzgerald e William Faulkner, Nathanael West e Aldous Huxley, Bertold Brecht e James Agee e di tutti coloro che, in modo più o meno continuo, hanno incrociato e modificato i loro destini professionali e le loro scritture emigrando verso la costa occidentale degli Stati Uniti.
Chi si accinga a compiere un'analisi comparata tra l'esperienza cinematografica americana degli anni Trenta e quella italiana degli anni Cinquanta trova, almeno all'inizio, non pochi elementi comuni e analogie clamorose. Ben presto però il suo lavoro urta contro difficoltà quasi insormontabili per la mancanza di archivi delle case cinematografiche, di fonti amministrative, di documenti che consentano di ricomporre, in termini materiali, il significato dell'incontro tra una considerevole colonia di scrittori e il cinema.
Ennio Flaiano diceva che «quella dello sceneggiatore non è una professione, ma uno stato transitorio». In questo stato di costante precarietà, di espropriazione, di perdita di identità, di messa tra parentesi di ben più alte ambizioni, vengono a trovarsi, dalla ricostruzione agli anni del boom, molti scrittori e letterati che, in ordine sparso e con un andamento centripeto, si dirigono a Roma attratti dal miraggio di favolosi guadagni nel mondo del cinema. I primi nomi che vengono alla mente alla rinfusa, oltre a quello di Zavattini, pioniere, guida e massimo apostolo del verbo neorealista, sono Moravia, Pratolini, Bassani, Parise, Malerba, Brancati, Alvaro, Marotta, Soldati, Savinio e molti altri.

Giuseppe Berto affronta la sua doppia avventura cinematografica — di sceneggiatore e critico — quasi con lo stesso spirito con cui è partito volontario per l'Africa a combattere la guerra in camicia nera. Rispetto alle vicende degli scrittori e letterati che abbiamo appena ricordato il suo contributo e la sua presenza sembrano definibili in termini matematici come "polvere di Kantor". In effetti, a un primo sguardo, questa presenza si manifesta come un punto che attraversa varie dimensioni dello spazio cinematografico, senza mai costituirsi in un linea o in una superficie, senza mai far apparire la continuità e la coerenza di un progetto di media e lunga durata. Eppure Berto vive per vari anni in un doppio stato transitorio e questa esperienza modifica in modo profondo la sua scrittura e la consapevolezza del suo lavoro intellettuale.
A ben guardare, anche molti contributi di autori come Moravia, Alvaro, Pratolini appaiono e scompaiono come ectoplasmi nello spazio indistinto del lavoro di sceneggiatura, senza che sia possibile misurarne il peso specifico o descriverne la continuità mediante un tracciato. Questi contributi però sono fortemente coesi, si muovono alla stessa velocità entro un medesimo campo di tensioni.
Berto non cerca di mimetizzare il suo lavoro, né si sente spinto ad apparire nella foto di famiglia del gruppo neorealista. Una volta conquistato un suo piccolo spazio, si muove lungo linee ora parallele, ora divergenti, ma sempre in stato di isolamento quasi perfetto. In nessun momento della sua esperienza, né in veste di critico, né di soggettista e sceneggiatore, assume un atteggiamento in sintonia con il lavoro di un gruppo. Bisogna però anche ricordare che il suo arrivo a Roma coincide, in pratica, con le prime sconfitte sul campo delle colonne neorealiste e con le prime evidenti dispersioni di forze in varie direzioni. Però neppure quando assume la veste di critico per «Rotosei» prende il posto sulle barricate tra i sostenitori o gli oppositori del passaggio di Visconti dal "neorealismo al realismo". Eppure la sua testimonianza letteraria serve come fonte primaria a illuminare, in termini reali, il senso profondo di un'esperienza collettiva e a correlare questa esperienza con quelle che possiamo chiamare, in omaggio al professor Branca, «le ragioni di mercatura cinematografica».
Da soggettista e sceneggiatore Berto accetta di fare di tutto: il comandante, il caporale, il soldato della bassa forza. Il lavoro per il cinema lo distoglie da più alti impegni letterari, ma costituisce una continua sfida e una fata morgana di guadagni facili e quasi immediati. Per una decina d'anni lavora come soldato di ventura e mercenario sotto le bandiere della Lux, di Ponti, di De Laurentiis, di Giuseppe Amato e di sigle più o meno evanescenti.
Il viaggio alle radici della propria nevrosi raccontato nel *Male oscuro* è anche il racconto di una lunga guerra di posizione e di

trincea combattuta sulle rive del Tevere, passando attraverso innumerevoli prove di iniziazione nei paesaggi labirintici di Cinecittà, prima di giungere alla piena individuazione e realizzazione di sé. Berto riesce a riflettere sulla sua condizione personale e a fotografare, nello stesso tempo, il funzionamento di un sistema economico e produttivo, privo di fondamenta e di strutture, ma capace egualmente di vivere, svilupparsi e alimentarsi della propria crisi. Dalle pagine del romanzo emerge un quadro di splendori e miserie della nostra Hollywood del dopoguerra — ma soprattutto degli effetti prodotti dalle mitologie cinematografiche nell'immaginazione collettiva — che non troviamo in alcun altro genere di fonte in misura così netta.
Pur con qualche circospezione si potrebbe dire che Berto ci offre una veduta d'insieme ricchissima di particolari della Roma travolta dall'improvviso benessere cinematografico che sembra incisa in controparte rispetto a quella hollywoodiana fissata da Fitzgerald. Naturalmente variano le misure di scala. L'industria cinematografica nazionale è costruita sull'aria e Giuseppe Amato non è Irving Thalberg. A Roma, come a Hollywood, lo scrittore sente che la macchina produttiva gli succhia le energie migliori. Berto riesce ad allargare lo sguardo in maniera quasi stereoscopica e ad abbracciare una serie di problemi che vanno dall'americanizzazione di Roma, ottenuta grazie alle massicce dosi di film immessi annualmente sul mercato, al mutamento dei modelli e dei modi di vivere indotto dai fenomeni divistici. In alcuni casi — per tutti il racconto del ricovero della moglie nella clinica in cui ha partorito Ingrid Bergman — la luce divistica giunge a irradiarsi e a illuminare in egual misura sogni, cose e persone («... la signora tal dei tali se lo mangia con gli occhi, quasi fosse una equilibrata combinazione di Padre Pio da Pietralcina e Laurence Olivier» [*Il male oscuro*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 179]).
Berto decide di lasciare molte tracce della sua esperienza cinematografica: ricomposte, queste tracce disegnano una mappa in cui il percorso nomadico individuale serve a decifrare anche i modi di produzione, le figure, i luoghi e gli effetti modificatori sul paesaggio dell'immaginazione collettiva. Le ragioni economiche sono la molla che carica la sua energia operativa in direzione dei soggetti e delle sceneggiature, mentre non vi sono ragioni ideologiche o estetiche che lo spingano o esaltino il suo lavoro di critico. Come critico Berto punta a diventare l'interprete o l'estensore del punto di vista dello spettatore comune.
Il suo lavoro di critico cinematografico inizia quando ancora il cinema è considerato un bene di prima necessità. Indossando i panni del critico lo scrittore non si sente investito da alcun compito di edificazione morale, culturale e ideologica. Non gli interessa

proporsi come guida, né come faro capace di illuminare a ogni costo la visione e gli orizzonti cinematografici dei suoi lettori. Nel momento in cui varca la soglia della sala cinematografica, lo scrittore lascia il posto al comune senso dello spettatore, accetta di vedersi e godersi fino in fondo film a bassa definizione culturale («... ad ogni modo, già che ci sono, mi vedo parecchia pubblicità [...] e infine un film che è proprio una cretinata come lo sono quasi tutti i film del lontano West e tuttavia me lo sto a guardare una volta e mezzo...», *Il male oscuro*, cit. p. 182) cercando di considerarli prodotti degni di attenzione a pari titolo di qualsiasi film d'autore. Basta forse ricordare poche righe scritte a proposito di Armando Fizzarotti nel 1957 per cogliere la specificità del suo atteggiamento in un momento di grandi battaglie a favore o contro questo o quel film d'autore: «Armando Fizzarotti è un regista di cui pochi hanno sentito parlare (...) cominciò ai tempi del muto, ed ha continuato a dar vita a film che si chiamano *Carcerato* o *Luna rossa* che soltanto eccezionalmente hanno avuto l'onore della prima visione e che mai hanno ispirato due righe agli esteti del cinema. Gli esteti, intendiamoci, non hanno torto. Però questo cinema minore, che si potrebbe dire anche "napoletano", ha una sua importanza sia come fatto commerciale che come costume» (*Due soldi di rimpianto*, «Rotosei», n. 24, 28.8.1957).

Un grande rispetto per l'intelligenza dello spettatore

Rispetto a Moravia, che va al cinema portandosi sempre a rimorchio tutta la sua biblioteca di letture vecchie e nuove e non perde l'occasione per stabilire concordanze tematiche tra l'epica medievale e Kurosawa, il romanzo ottocentesco borghese e Kazan, Faulkner e Joyce ed Helmut Kautner, Dostoevskij e Nanni Moretti, Freud e Bertolucci; o rispetto a Corrado Alvaro che coglie nella singola inquadratura e sequenza i caratteri genetici o gli elementi fondanti un'identità nazionale, Berto non rivela alcuna vocazione pedagogica, né alcuna intenzione di voler formare, a ogni costo, il gusto dello spettatore comune. Comunque, in tutte le sue recensioni, si capisce che ha un grande rispetto delle potenzialità e dell'intelligenza dello spettatore.
In varie occasioni gli accade di osservare lo spazio circostante e di esplorare il buio della sala con un interesse e una curiosità non riscontrabili nel critico di professione che guarda solo in direzione dello schermo. «...non sono soddisfatto» scrive ancora nel *Male oscuro* (p. 182) «di niente di ciò che mi accade e neppure d'essere venuto in questo cinema alle tre del pomeriggio, m'ero proprio dimenticato com'è il cinema di seconda o terza visione alle tre del pomeriggio con gli studenti e i disoccupati e gli allievi poliziotti e

cinque o sei ragazze che al buio si danno da fare, non è certo un ambiente consolatorio anche per via dell'odore di caserma che emanano le divise degli allievi poliziotti che hanno preso la pioggia, mi vengono in mente i tanti anni passati sotto le armi con scarso profitto...»
Soffermiamoci, per un momento, su quest'ultima considerazione: uno degli effetti macroscopici e più caratterizzanti l'attività di critico cinematografico di Berto è quello di potersi servire della sala e dello schermo come di un lettino psicanalitico alternativo in cui condurre in proprio, e a basso prezzo, una prima serie di sedute di autoanalisi. Questo gli accade regolarmente quando si trova di fronte a un film di guerra. Ha da poco finito di scrivere *Guerra in camicia nera*, ma qualsiasi soggetto sulla vita militare si presenti lui ne viene attirato e le immagini attivano molto presto catene di associazioni forti che portano il suo io a mescolarsi ai fantasmi dello schermo. «La guerra, c'è poco da dire, piace. Non importa se voi ed io ci siamo proposti con fermezza di non farne più. Non importa se dall'ultima batosta che le è capitata addosso l'umanità non fa che parlare di pace. La guerra piace lo stesso. Da noi, a dire il vero, l'ispirazione si è un po' esaurita: gli scrittori neorealisti sono in crisi e i produttori cinematografici rifuggono dall'argomento guerra come dalla peste. Niente paura però: ci sono gli americani che continuano a sfornare film di guerra a valanghe» (*Guerre sullo schermo*, «Rotosei», n. 17, 12.7.1957). Quando parla di guerra Berto accentua le forme allocutive nei confronti del suo lettore: «Vi siete accorti quale mostruoso strumento di tortura può diventare un semplice caporale americano? (...) Ho sempre avuto grande ammirazione per i lavativi, cioè per quegli accaniti e consapevoli scansafatiche che impiegano, nell'evitare un servizio che non approvano, una somma di energie fisiche e morali di molto superiori a quelle necessarie per compiere il servizio stesso. Mi spiego con un esempio: la prima volta che andai sotto le armi non fu un'esperienza allegra...» (*Uomini e caporali*, «Rotosei», n. 5, 28.6.1957).
La recensione in cui più si assiste al ritorno del rimosso, al prepotente affacciarsi di traumi non cicatrizzati è quella ai *Topi del deserto*. Il regista, Robert Wise, è «uno dei pochi» dichiara Berto nell'esordio «da quando mi sono messo a fare questo disgraziato mestiere, ai quali ho potuto rivolgere senza sforzo una parola d'elogio. Un lavoro affrontato con serietà che vorremmo giudicare con serenità. Diciamo subito che non è facile perché, nella porzioncina di storia che il film ci illustra (assedio di Tobruk, 1941) anche noi abbiamo avuto la nostra parte; anche noi ci siamo trovati nelle buche della Marmarica a mangiare scatolette, a dissetarci con un litro d'acqua al giorno, a grattarci i pidocchi, a spiaccicarci per

Giuseppe Berto e Anna Magnani

terra come mignatte sotto i colpi degli 88. Bene, noi stiamo a vedere. Questa non è una storia come quelle del Pacifico, della Corea o della Normandia, dove l'ignoranza dei luoghi e dei fatti ci induce a bere qualsiasi panzana ci vogliano raccontare. Questa storia prima di vederla al cinema l'abbiamo vissuta nella realtà (...) Non è che nel film, Dio ne scampi, si parli male degli italiani. Non se ne parla affatto e l'unico segno della nostra presenza nel mondo è dato dalla scritta "Viva il Duce" che s'intravvede sulla parete di un rifugio» (*C'eravamo anche noi*, «Rotosei», n. 18, 19.7.1957).
Anche quando va al cinema quattro o cinque volte la settimana i criteri con cui sceglie una pellicola non seguono certo la logica della critica militante contemporanea. «... mi metto dunque in cerca di un film sul giornale e pare impossibile che su tutta una pagina intera di film non ce ne sia uno sicuro ancora da vedere, e poi parlano di crisi del cinema (...) comunque prendiamo un film qualsiasi scelto col criterio della vicinanza, dato che piove sempre che Dio la manda...» (*Il male oscuro*, p. 181). Nelle sue critiche si pone una serie di problemi che precedono il giudizio estetico e lo rendono quasi sempre irrilevante. Berto reagisce al film in modo diretto, si sente chiamato in causa e quasi obbligato a rilasciare qualche testimonianza anche di carattere personale ed extracinematografico.
Nel ricchissimo panorama di contributi di letterati alla storia della critica cinematografica non mi sembra che quello di Berto — rispetto a quelli di Piovene, Emmanuelli, Delio Tessa, Tito Spagnol,

che sono dimenticati del tutto — si collochi in una lista di priorità di stampa e riscoperta per l'apporto dato all'evoluzione e alla crescita professionale di una categoria. Si tratta però di un contributo necessario a registrare e capire le temperature della sala cinematografica, il modificarsi dei gusti, dei sogni e dei desideri dell'italiano tra ricostruzione e miracolo economico. Berto non misura un film sul metro dell'estetica o della cinematograficità pura. Spesso la sua unità di misura sono i milioni: «Il cast» scrive a proposito di *Il medico e lo stregone* di Monicelli «allinea in testa un autentico tris d'assi, del peso di un centinaio di milioni se non di più» (*Una macchina per fare soldi*, «Rotosei», n. 40, 20.12.1957). In alcune recensioni coglie, con assoluto tempismo, il passaggio dello spettatore popolare da oggetto inerte, ricettacolo di ogni tipo di film spazzatura, a soggetto capace di alzare il tiro delle sue richieste e contrastare la sensazione di onnipotenza dei produttori.

Il senso dello humour

Quando Berto inizia la sua attività di critico il cinema italiano cade nella prima grande crisi dagli anni della ricostruzione. Lo scrittore la osserva cercando di correlare contemporaneamente il fenomeno dello svuotamento delle sale e quello della crescita del pubblico, della sua emancipazione culturale: «Alcuni giorni fa un grande giornale torinese dava la notizia: "Diminuiti di un quarto gli spettatori dei cinematografi delle prime visioni". E poi: "I tecnici ricercano le cause della grave crisi". Ma che ricercano? Forse i tecnici sono gente che non va mai al cinema, perché se ci andassero come me quattro o cinque volte la settimana, le cause della crisi le avrebbero già belle che trovate. Gli schermi sono pieni di prodotti nazionali ed esteri nei quali non si capisce bene se prevalga la volgarità o la demenza. Gli ideatori, i produttori e i commercianti cinematografici hanno ben radicata la convinzione che il pubblico sia un'enorme bestia senza cultura né gusto. Se ne accorgeranno. Per me, ad esempio, è stato di grande sollievo spirituale la sera della prima romana del film *Il maggiorato fisico* vedere alla fine gli spettatori divisi in due fronti: uno onestamente fischiava, l'altro ironicamente applaudiva» (*L'allegra disfatta*, «Rotosei», 21.6.1957). La pagina critica di Berto brilla di un senso dello humour pressoché sconosciuto alla maggioranza dei critici professionisti e dilettanti del tempo e inoltre dimostra quasi sempre uno sforzo di policentrismo critico e visivo altrettanto poco praticato dai colleghi. Lo sguardo di Berto nel corso di una recensione cerca di mettere a fuoco stereoscopicamente — tutti insieme e nello stesso tempo — i problemi che stanno a monte della produzione di un film e quelli legati alle reazioni del destinatario. Nella scala di

priorità dei suoi interessi ultimo viene il regista e primo invece il produttore. È lui il deus ex machina che dà l'imprinting decisivo all'opera: «Fare il produttore cinematografico» scrive nel già citato articolo *Una macchina per fare soldi* «è, bisogna convenirlo, un mestiere angoscioso, che consiste nel mettere insieme una storia, degli attori, un regista e vedere di far saltare fuori, a seconda dei casi, un'opera d'arte o un mucchio di soldi, possibilmente tutte e due le cose insieme. Il successo o l'insuccesso di un film dipende da una quantità di fattori una parte dei quali sono imponderabili se non imprevedibili. Questo fa sì che nel cinema, più che altrove, fioriscano gli avventurieri, gente di pochi scrupoli e di scarsa preparazione professionale, ma abilissima nello spacciare per vero oro delle grosse patacche di ottone, che riesce a combinare film facendosi dare denari da incauti industriali milanesi e da ancor più incauti agrari meridionali.»
Gli bastano poche righe per consegnarci, quasi in una provetta, quelli che potremmo chiamare i microfondamenti per uno studio di macroeconomia del cinema italiano del dopoguerra. Il fatto è che quando parla, in veste di critico, dei produttori e delle loro imprese corsare, Berto implica — in una specie di sottotesto di discorso — il senso della sua esperienza picaresca a contatto con questo mondo. Quello che negli anni di «Rotosei» è una specie di discorso implicito viene poi chiarito in tutta la fenomenologia e quasi psicopatologia dei rapporti quotidiani nel *Male oscuro*: «... in quel tempo che potrei grossolanamente definire il tempo del pianto, giacché spesso qualsiasi cosa facessi mi veniva di colpo in mente che ero un fallito e per di più orfano di padre e allora giù a singhiozzare sconsolatamente come se il padre mi fosse morto ieri invece che da un anno e passa, e la cosa si capisce rendeva difficilissimi i miei rapporti sia sociali che d'affari specie con i produttori cinematografici i quali in genere diffidano delle persone che si mettono a piangere senza giustificati motivi amenoché si capisce non siano belle ragazze e certo non era il caso mio...» (p. 156).
I soldi che dovrebbero giungere dai produttori sono visti come aiutanti magici capaci di risolvere tutti i suoi problemi: «... io le prometto che non appena uno di questi produttori coi quali medito di lavorare mi darà un anticipo mi metto nelle mani di un urologo serio...» (p. 164). «... intanto io corro a casa a lavorare perché quel disgraziato d'un produttore ha detto che non scucirà un soldo se non gli porto almeno ventiquattro cartelle, comunque so ben io come scrivergliele tanto è notorio che non sa mica leggere...» (p. 193). Queste ultime parole forniscono già i tratti fondamentali dell'identikit del produttore Giuseppe Amato per cui Berto lavora a lungo non soltanto in veste di soggettista e sceneggiatore. Il ritratto prende poi corpo definitivo in alcune pagine che non fanno rim-

piangere Fitzgerald: «... prima passo all'Excelsior, dove il Commendatore non c'è naturalmente, ma io aspetto per non farmi bidonare, tante volte fa rispondere che non c'è e invece ci sta, ma basta aspettarlo nella hall dove prima o poi dovrà scendere e in realtà eccolo apparire dopo mezz'oretta o poco più, onestamente viene da fuori e dice che è stato a Cinecittà con Abbe Lane e io gli dico Commendatore sono venuto per i soldi che mi deve dare e lui dice si capisce andiamo su e quando sono su nel suo appartamento riprende a parlare di Abbe Lane che sicuramente è un argomento meritevole ma io per i soldi sono venuto e glielo ripeto e allora lui con fatica tira fuori ventimila lire su duecento che me ne deve da sabato scorso...» (p. 195).
Ci sono poi descrizioni esilaranti del tentativo di spiegare al Commendatore un soggetto tratto dalla *Figlia di Iorio* e infine di estremo interesse, per capire il ruolo di consigliere culturale rivestito da Berto, sono le pagine dedicate al viaggio a Parigi con il produttore: «... comunque lui vuol sapere se posso andare con lui a Parigi martedì perché dobbiamo lavorare insieme a un soggetto tutto suo che si svolge nell'aldilà e quindi ci vuole un dialogo delicato come soltanto io so fare e io dico Commendatore dipende da quanto mi paga e lui dice ci metteremo d'accordo anche questa volta come sempre ci siamo messi d'accordo da buoni amici...» (p. 196).
Pensando a questa esperienza e al confronto con gli scrittori a Hollywood negli anni Trenta, viene fin troppo facile la tentazione di ricordare quella poesia di Brecht che dice: «Ogni mattino, per guadagnarmi il pane / vo al mercato dove si comprano menzogne. / Pieno di speranza / mi metto in fila tra i venditori.» Anche Berto è pieno di speranza e non prova sensi di colpa a vivere tra i venditori. Anche lui con Brecht potrebbe dire «viviamo in tempi tristi», ma in ogni momento è consapevole di aver vissuto tempi ben più tristi. Pur non essendo una pagina esaltante della sua vita, l'esperienza cinematografica complessiva non va certo fatta coincidere solo con un momento di accumulazione e manifestazione di traumi profondi. Mi sembra piuttosto che la possibilità di muoversi tanto a lungo in una zona di confine tra cinema e letteratura abbia avuto sul lungo periodo una doppia funzione: terapeutica e trasformatrice. Lo stato informe di critico e sceneggiatore — in aggiunta e indipendentemente dalla terapia analitica — lo ha aiutato a esplorare nuove strade e a esorcizzare i fantasmi che gli impedivano la piena individuazione ed espansione della sua personalità letteraria matura.

Relazione tenuta al convegno "Giuseppe Berto, l'uomo e l'opera", che si è svolto dal 7 al 9 ottobre 1987 a Venezia, alla Fondazione Cini.

«Les Cahiers de la Cinémathèque» (1971-1987): scrivere di storia per la storia

Giorgio Cremonini

«Les Cahiers de la Cinémathèque», fondati nel 1971 e diretti fino al 1985 da Marcel Oms, sembrano nascere in modo quasi occasionale a supporto delle iniziative cinematografiche della Cinémathèque di Tolosa e degli Amis du Cinéma di Perpignan. I primi numeri si presentano infatti con tutte le caratteristiche di un "bollettino" di corredo a proiezioni e dibattiti, uno dei tanti "fogli" che accompagnano l'attività di un cineclub (non a caso si tratta di fascicoli ciclostilati, a basso costo). Nasce di qui l'impostazione in buona parte monografica, dedicata ora ad alcuni registi come Rocha (n. 2, aprile 1971), Carné (n. 5, inverno 1972), Griffith (n. 6, primavera 1972) e Autant-Lara (n. 9, primavera 1973), ora a generi come il *mélo* (n. 4, autunno 1971), a cura di P. Roura, e il fantastico (n. 7, autunno 1972). Di contro il n. 12 (inverno 1974) accumula in modo abbastanza disordinato commenti e critiche su alcuni "trésors de cinémathèques", come *Un grand amour de Beethoven* di Abel Gance, *Waterloo* di Karl Grune, *Piccadilly* di E. A. Dupont, *Fantomas* di Paul Fejos, *Rotaia* di Lupu Pick, *La donna nella luna* di Lang, ecc. (ma lo stesso titolo-contenitore comparirà altre volte in seguito). Prevale in questa prima fase una spinta genericamente informativa, con presentazioni di rassegne e manifestazioni eterogenee, e il desiderio di essere una rivista che, «senza disdegnare d'essere venduta, vuole soprattutto essere conservata». In questa direzione agisce la rubrica, alquanto saltuaria, "Notes pour une histoire future" che comprende, tra l'altro, un intervento su *La classe operaia va in paradiso* (n. 5, inverno 1972) e un'intervista ad André Delvaux (n. 6, primavera 1972).

La veste editoriale è dimessa, con pochissime illustrazioni. La periodicità è trimestrale, con le eccezioni dei numeri doppi. La tiratura non è elevata per una rivista francese, ma assestata attorno alle 1000 copie (le informazioni al riguardo vengono tuttavia date solo nei primi anni). Solo a partire dal n. 10-11 (autunno 1973) si arricchirà di un comitato di redazione composto da B. Amengual, C. Autant-Lara, E. Cros, R. Dadoun, J. Ducros, R. Enrico, J. Mitry, E. Morin, J. Morin e M. Roelens, e la tiratura salirà a 1200 copie, di cui 350 riservate agli abbonati.

Il proposito espresso da Oms nel numero d'apertura («Scrivere di storia e scrivere per la storia») è sottolineato anche da un sottotitolo che suona dapprima come "Revue d'histoire du cinéma" e poi, a partire dal n. 4, come "Revue trimestrelle pour servir à l'histoire du cinéma" (più tardi riprenderà comunque il meno ingombrante sottotitolo iniziale). E tuttavia non

sempre questa "vocazione" e specificità appaiono globalmente rispettate e soprattutto omogenee. Così, accanto alla *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan* di René Noell (che compare nei nn. 1, 4 e 8) si collocano i *Problèmes et débats théoriques, 1: Vers une méthodologie*, il *Dossier Arrabal* (n. 3, estate 1971) e *Le cinéma de Vichy* (n. 8, inverno 1973): le espressioni di una tendenza, più che di una vera e propria linea, destinate a condurre al primo dibattito che si rivelerà determinante per la rivista: *Cinéma/histoire. Histoire du cinéma*, a cura di M. Oms (n. 10-11, autunno 1973).
Nascerà di qui il primo intervento realmente "nuovo" dei «Cahiers de la Cinémathèque», cioè quel numero triplo (n. 13-14-15) del 1974 dedicato a *La révolution du parlant* che sin dall'indice rivela una impostazione assai meno occasionale e dispersiva del passato. Il volume si articola in due parti: I. *Des techniques et des hommes (Les techniques de la synchronisation; La politique des grands pays producteurs; Les problèmes d'exploitation du film sonore; Partisans et detracteurs)*; II. *Des hommes et des œuvres (L'ère du film sonore et chantant; L'ère du 100% parlant; La voie du film chantant et dansant; Vers un equilibre image/son)*.
La nuova impostazione, indubbiamente meno frammentaria della precedente, si applica anche ad occasioni più convenzionali, come nel caso d'una monografia (n. 16, 1975) dedicata a Serge de Poligny, regista attivo fra il 1931 e il 1949, cui le storie ufficiali hanno solitamente riservato scarsa attenzione. Al di là dei meriti più o meno convincenti del regista, il numero appare attraversato in modo quasi emblematico da una doppia tendenza: all'apparato scientifico che riflette impostazioni e tendenze maturate grazie alla *nouvelle histoire* degli «Annales» si accompagnano riletture critiche che mostrano il desiderio di rinvigorire gli scritti attraverso il ricorso a metafore di tipo poetico, raramente in sintonia con l'impostazione rigorosamente storiografica. In altre parole siamo di fronte a uno dei tanti casi di "riscoperte" del periodo, affidate più all'invenzione celebrativa che non ai documenti.

Alla ricerca di un metodo

Il problema dei rapporti fra cinema e storia è vasto e trova negli anni Settanta un ampio spazio ovunque. In un certo senso i «Cahiers de la Cinémathèque» si offrono come una specie di specchio del dibattito, volgendosi di volta in volta alla riflessione teorica sull'argomento e all'applicazione sperimentale di un metodo in un approccio che è pragmatico e implicitamente teorico.
Con il numero doppio 18-19 (primavera 1976), dedicato a *Mémoires d'une nation* (a cura di F. de la Bretèque), riaffiorano i temi già affrontati dalla rivista nei nn. 3 e 10-11, vale a dire un'impostazione metodologica legata in modo chiaro ed esemplare alle ricerche della nuova storiografia (lo stesso problema ricomparirà, in piena maturità, nel n. 35-36 del 1982). Il confronto fra memoria storica e memoria filmica viene analizzato attraverso il confronto fra alcuni film-chiave (come *Casco d'oro* di Becker e *Il ladro di Parigi* di Malle), una rilettura della *Grande illusione* in rapporto alla storia degli anni Trenta e una ricognizione su *Muriel* di Resnais tesa a

indagare l'immagine più o meno esotica che dell'Africa ha la Francia. Il discorso è nel complesso molto documentato e si sposta di continuo dall'asse teorico a quello pragmatico: gli esempi, pur nella loro disomogeneità, vengono in questo modo rivitalizzati dalla loro precisione di indicazione e applicazione metodologica.
Tra i numeri che più chiaramente individuano e chiariscono la "nuova" linea della rivista sono da considerare senza dubbio i nn. 20 e 21, dedicati rispettivamente a Hollywood 1930-45 e alla guerra di Spagna. Nel primo, il cinema americano viene analizzato sia in confronto alla politica del *new deal* sia a quella interventista, ma ampio spazio viene dato a problemi di ambito più strettamente cinematografico: per esempio, la figura femminile in *Zaza* di Cukor, nel *Bacio della pantera* di Tourneur o nel *Romanzo di Mildred* di Curtiz; oppure un'analisi del film *noir*, delle strutture narrative nel cinema di Lubitsch, ecc. Nel secondo, coordinato da M. Oms e P. Roura, l'intreccio cinema/storia (e relative memorie) è, se possibile, ancora più fitto, come ben dimostra la coesistenza di numerosi documenti e delle interviste-ricordi di R. Azcona. L. Berlanga, J. Ivens, R. Gubern, ecc. A questo farà idealmente e letteralmente seguito il n. 38-39 (inverno 1984), un numero doppio (252 pp.) dedicato a *Le cinéma de l'Espagne Franquiste (1939-75)*, coordinato da M. Oms e P. Roura attraverso alcune sezioni: I. *Jalons d'histoire*; II. *Des genérations et des hommes*; III. *Des films*; IV. *Memorial pour don Luis* (ovviamente Buñuel, recentemente scomparso); V. *Appareil critique*.
Era inevitabile a questo punto l'approdo a quella che è una vera e propria istituzione della memoria, ovvero La Cinémathèque Française, di cui il n. 22 (1977), coordinato da R. Borde, traccia un esauriente profilo, dalla sua nascita al "caso Langlois" e fino agli anni più recenti. Al tempo stesso era inevitabile l'approdo a una vera e propria sociologia della memoria, che ha forse la sua massima espressione nel n. 23-24 (1978), a cura di J. Baldizzone, dedicato a *Le cinéma du sam'di soir* ovvero all'analisi di alcuni temi di quello che allora si chiamava l'immaginario collettivo. Così, accanto ad alcuni ritratti di registi "medi" come Christian Jacque e Henry Verneuil, di attori "tipici" come Viviane Romance e Gaby Morlay, troviamo due ampi studi sugli stereotipi narrativi (a cura di F. de la Bréteque) e sulla *image de la femme* nel cinema francese degli anni Trenta (a cura di V. e P. Sefani). In realtà il primo dei due saggi sembra un semplice catalogo di figure da cui ricavare, in un passo successivo, una considerazione globale e non puramente semiologico-statistica, mentre il secondo appare assai più articolato, anche se su un versante più sociologico che linguistico, come mostrano i settori attraverso i quali si costruisce il discorso: lo statuto professionale della donna, il suo ruolo sociale e individuale, le modalità del suo intervento nella storia raccontata dal film.
Il limite della nuova storiografia è quello di essere più sensibile alla filologia che all'estetica, più ai documenti che all'interpretazione. In questo senso, in piena crisi delle ideologie (e dunque anche dell'interpretazione), anche un testo critico, come un film, finisce per dare più informazioni sul proprio tempo che non su quello del suo oggetto. Sono gli anni della semiologia, del trionfo del metodo sul testo. Così ci si può anche permettere il lusso di "ripescare" un argomento e una classificazione che sembrano da tempo dimenticati: i "generi". L'approccio passa attraverso il

poliziesco e il melodramma. Del primo se ne occupa il n. 25 (1978), a cura di C. Benoît, che sotto il titolo *Le film policier réflet de sociétés* riprende un argomento affrontato nel 1977 dal II[e] Festival International du Critique Historique du Cinéma, con cui la rivista comincia a collaborare a segno di un ulteriore sviluppo del modello di ricerca e di un maggior interesse pubblico. Da un lato vengono affrontati temi certamente non originali, come i rapporti fra Hammett e Chandler e il cinema, dall'altro si ripercorre il cinema dei vari Sirk, Keighley e Walsh alla ricerca di uno "stile Warner". La lettura è sempre trasversale e spesso disomogenea, con un'attenzione che divaga dagli autori francesi non specializzati (fra cui C. Autant-Lara, J. Deray, G. Franju, J-P. Melville, C. Sautet e B. Tavernier) al cinema italiano e alle interferenze fra cinema poliziesco e cinema politico.

Una specifica attenzione ai generi troverà spazio anche in seguito, per esempio nel n. 28 (1979), coordinato da M. Roelens e dedicato a *Pour une histoire du mélodrame au cinéma*. Dopo una vasta riflessione teorica affidata a C. Beylie, B. Amengual e J. Goimard, vengono considerati momenti storicamente definiti come il cinema muto francese, il cinema nazista e il cinema americano, ma vengono anche affrontati nodi teorici come le figure narrative del *mélo* (a cura di M. Lebrun). Accanto ai nomi emblematici di Ida Lupino, John Cromwell e dell'immancabile Sirk compare anche quello di Matarazzo nella versione di Adriano Aprà, che in uno degli scontati refusi diventa Apia. Sulla stessa linea, il n. 44 (autunno 1985) si dedicherà a *Regards sur la science fiction*, con saggi sulla definizione teorica del tema e su film come *Metropolis, La donna nella luna* e la rappresentazione dello spazio urbano da *Metropolis* a *Blade Runner*.

Siamo comunque arrivati a un punto cruciale della storia della rivista: non solo sono cresciuti i lettori, ma anche il volume degli scritti. Il n. 26-27 (1978), dedicato a *Le cinéma muet italien*, curato da J. Gili (che nella primavera 1981 entrerà a far parte del comitato di redazione), comprende oltre 200 pagine, spessore che caratterizzerà molti numeri successivi, dando spesso loro l'aspetto più di un libro che di una rivista (il già citato n. 28 arriva alle 240 pagine, i nn. 33-34 e 38-39 supereranno le 250). Alla rivisitazione del muto italiano collaborano, fra gli altri, A. Bernardini, G. P. Brunetta, V. Martinelli e D. Turconi. L'impostazione è rigorosa, divisa in tre parti: storia, estetica, documenti. Uno schema di base, questo, che ricomparirà anche altre volte, come nel n. 33-34 (autunno 1981), dedicato a *Le cinéma des années folles*, curato da M. Oms e organicamente articolato in diverse sezioni: I. Approcci metodologici; II. Il quadro storico; III. Documenti e testimonianze; IV. Estetiche e contenuti; V. Qualche nome...; VI. Gli anni Venti in Italia e in Spagna; VII. Una vasta bibliografia. Gli farà seguito il n. 49, dedicato per l'appunto a *Retour aux années vingt.*

Col n. 35-36 (autunno 1982) ritorniamo alla questione teorica del rapporto cinema/storia. Il titolo è prevedibile, in linea col passato: *Cinéma et histoire. Histoire du cinéma.* Come ci ricordano J. Baldizzone e P. Guibbert nella presentazione del volume, nel n. 10-11 A. Cugier affermava che «studiare attraverso il fenomeno filmico gli avvenimenti storici, la presenza dei gruppi sociali, le mentalità collettive, non significa solo ricostruire e comprendere i fatti studiati, né operare un taglio geologico verso un passato più o meno recente, ma significa permettere la conoscenza del

movimento globale di questa società»; a questo scopo è essenziale analizzare «i meccanismi di funzionamento del testo filmico, il suo linguaggio, la sua composizione, le sue strutture e il suo movimento»; tutto questo «può chiarire un fuori-testo politico-economico-sociale e culturale di cui il testo è a volte soggetto e oggetto». A partire da questi presupposti i «Cahiers de la Cinémathèque» hanno fornito una notevole serie di esempi in cui, se anche il cinema non appare lo strumento migliore per "raccontare" la storia, esso è sempre in grado di offrire, grazie alla rappresentazione della storia che propone, una documentazione originale, specifica, in cui si esprimono le mentalità di un'epoca, suscitando in tal modo una conoscenza inedita o almeno una rilettura delle fonti tradizionali dell'informazione storica.
Premessa questa sostanziale conferma delle basi teoriche e metodologiche di partenza, il n. 35-36 si sviluppa su alcune sezioni assai significative: I. Il cinema e la storia (cinema a servizio della storia, punti di vista sui rapporti cinema/storia, cinema e filosofia della storia); II. Storia del cinema (dal cinema alla storia, per un pratica sociale della ricerca storica, ecc.); III. Il cinema scrive la storia (film di montaggio, memoria storica e manipolazione cinematografica; la rivoluzione francese vista dai film tedeschi degli anni Venti; la rappresentazione di Napoleone secondo Gance, ecc.); IV. Le origini (Méliès, i film colorati, ecc.); V. Uomini e opere (Delluc, Ejzenštejn, Clair, Annaud); VI. Memoria locale; VII. Bibliografia e documenti. Una sorta di summa pragmatica delle diverse, ma coerenti, anime della rivista, dunque: la giustificazione implicita delle contraddizioni e dell'eterogeneità, ma anche il rifiuto a ricondursi a un solo settore d'una ricerca che, nella cultura moderna (o forse già post-moderna), deve rifiutarsi alla sterilità della specializzazione.

L'altra faccia della storia

A ben guardare, tutte le riviste di cinema sono anche riviste di storia del cinema, tutte esaminano i rapporti fra cinema e storia, ovviamente in modo meno organico di quanto potrebbe far pensare l'autopresentazione dei «Cahiers de la Cinémathèque», ribadita nel n. 32 (primavera 1981), in occasione del suo decimo compleanno. Preliminarmente troviamo una sorta di celebrazione della rivista, di cui si ricordano le fatiche e i successi (le prime appaiono ancora testimoniate dalla frequenza dei numeri doppi, che significano, sì, una più ampia disposizione di spazio, ma anche un minor rispetto della periodicità). La veste editoriale un po' casuale e certo molto artigiana degli esordi ha lasciato il posto a un offset corretto e talora elegante, in grado di rispondere alle richieste qualitative e quantitative dei lettori. Col n. 35-36 in copertina comparirà anche un altro sottotitolo: non più solo "Revue d'histoire du cinéma", ma anche "Institut de recherche et d'animation sur l'histoire du cinéma". A un comitato di redazione si affianca ora un comitato di gestione e documentazione, composto, tra gli altri, da A. Gaudreault, Hélèn Oms e Pierre Roura. Gli ultimi cambiamenti si avranno col n. 42-43 (estate 1985): il direttore sarà Pierre Guibbert e la rivista sarà edita dall'Istituto Jean Vigo, pur conservando la collaborazione della Cinémathèque de Toulouse. Cambierà anche la veste editoriale, con

una stampa meno accademica e una copertina monocromatica patinata di indubbio richiamo.
Tuttavia il numero del decennale non appare proprio dei migliori: dedicato a *Trois moments du cinéma allemand* a cura di F. de la Bréteque e P. Guibbert, non rivela in modo chiaro e immediato i propri criteri classificatori, al punto che a tratti sembra quasi il pretesto per assemblare interventi che in comune hanno solo un generico riferimento di partenza: il cinema dell'inflazione, il cinema di Karl Valentine, studi per la ricostruzione di *Nosferatu*, il film di montaggio e di propaganda 1930-36, il dopoguerra, per finire col nuovo cinema tedesco e Fassbinder.
Altrove il riferimento è ancora più generico. Il n. 30-31 (estate-autunno 1980), curato da A. Mitjaville e G. Roquefort, col concorso del Centre National des Lettres, assume come tema *Le cinéma des surréalistes*, ma la struttura è libera, non individua sezioni preferenziali, ma produce materiali sciolti, legati dal solo riferimento oggettivo. Tra i numerosi nomi che ricorrono nel testo, ricorderemo Philippe Soupault, Georges Goldfayn, Adrien Dax, Aragon, Unik, Keaton e l'inevitabile Buñuel.
Non sempre insomma si riconosce una precisa differenza fra questa rivista di storia del cinema e una qualsiasi rivista di cinema. Per esempio, legato più a un processo di accumulazione non perfettamente coordinata che a un disegno sistematico appare il n. 29 (inverno 1979), dedicato a *Le cinéma des premiers temps (1900-1906)* e coordinato da A. Gaudreault, che propone il periodo citato come momento-chiave nella sistemazione dello spettacolo cinematografico. Di notevole interesse risultano gli scritti di Tom Grunning sullo stile "non-continuo" del film del periodo, di David Levy sui reportage simulati, di Jon Gartenberg sui movimenti di macchina alla Edison e alla Biograph, di John Hagan sull'erotismo, di John L. Fell sui rapporti spaziali, di John Hagan e A. Gaudreault sul montaggio parallelo: ma qui come altrove sembra mancare un preciso progetto, come se ogni monografia nascesse sostanzialmente sulla base dei "saggi nel cassetto". Il n. 37 (estate 1983) non ha titolo e assembla interventi sul cinema cinese (P. Cosandey), sulla commedia italiana del 1960 (J. A. Gili), sul film musicale nella Germania degli anni Trenta (M. Oms e P. Guibbert), su Dreyer (B. Amengual) e un dossier su *La Commune de Paris en images* (a cura di P. Guibbert, M. Oms, B. Genzling, A. Robinot, ecc.). Non basta a giustificarne l'eterogeneità il fatto che nell'editoriale Marcel Oms affermi che «la storia d'una rivista è quasi sempre un affare individuale alle sue origini, collettivo nella continuità (...). La nostra rivista, nei primi anni Settanta, è portatrice, a suo modo, di qualcuna delle reazioni "post-sessantottesche" che condizionano oggi la vita politica e culturale in Francia». Il n. 40, di poco successivo (estate 1984), non cerca nemmeno più giustificazioni e unisce nello stesso fascicolo, della lunghezza ormai standard di 104 pagine, tre dossier dedicati rispettivamente a Jacques Feyder, a Cesare Zavattini e ai "Trésors de la Cinémathèque" (vecchi film di Grémillon, Taride, Moguy, Pottier, Poirier, Mathot, ecc.), oltre a *Notes sur Pierre Chenal*. Il n. 41 (inverno 1985), articolato su due temi di fondo all'apparenza complementari come *Pionniers du cinéma* (ricerche sull'apparizione del cinema in Belgio e sulla produzione comica Pathé e Méliès degli anni 1905 e 1906) e *Cinéma et mémoire rurale* (saggi su metodi e tecniche della storia orale e sulle modificazioni imposte dal cinema, ma anche un accurato intervento

sul G. Rouquier di *Farrebique* e *Biquefarre*, ecc.), rivela come solo legame l'appartenere degli oggetti al passato, come un album di fotografie, magari interessantissime, di cui però qualcuno abbia mescolato i fogli.
Paradossalmente questi equivoci si fanno ancora più sensibili negli ultimi anni. Da un lato il n. 46-47 (estate 1987), dedicato a *Europa 1945-1965*, accosta articoli di indubbia pertinenza storiografica (come l'immagine della Russia nei film tedeschi e l'immagine della Germania nei film russi) a interventi su *La notte di San Lorenzo*, sul cinema di Kusturiča, su Guareschi, su *Morire a Madrid*, su *Il matrimonio di Maria Braun*, e via dicendo. Dall'altro lato i nn. 42-43 (estate 1985) e 45 (inverno 1986) mettono in luce altre involuzioni, trattando il cinema come una sorta di illustrazione della storia, ovvero recuperando di fatto la vecchia formula del film storico: nel primo caso si parla di *Le Moyen Age au cinéma*, con interventi dedicati a San Francesco, Giovanna d'Arco, Robin Hood, Perceval, Re Artù, Brancaleone e Dagoberto; nel secondo, sotto il titolo *Le cinéma des Grands Hommes*, si affronta la questione dei rapporti fra cinema, storia e biografia (Alexandr Nevskij, Ivan il Terribile, Raspoutin, ecc.).
Questo spostamento di tiro sembra tuttavia dovuto alle difficoltà oggettive nel condurre un discorso storiograficamente omogeneo e approfondito nella periodicità tri-quadrimestrale della rivista, la quale sembrerebbe così potersi permettere solo uno o al massimo due numeri "rigorosi" in un anno. A questi ultimi appartiene il n. 48 (inverno 1987), dedicato a Louis Feuillade, autore per molti versi assai moderno (si pensi al suo ingresso nel mondo del serial), ma al tempo stesso inadeguatamente conosciuto. Come dire, insomma, che le contraddizioni restano e sono probabilmente destinate a durare, ma che intanto alcune piacevoli sorprese ce le riservano ancora.

Parlano i nuovi narratori italiani. 3

Edoardo Albinati
Valerio Magrelli
Sandro Veronesi
Marisa Volpi

Con l'intervento di altri quattro narratori italiani, continuiamo il discorso, iniziato nel n. 1/1988, sul rapporto cinema/letteratura. È un tema su cui si discute da oltre mezzo secolo e sul quale sembra che ormai, affermata l'autonomia dei due linguaggi, non ci sia più niente da dire. Ma cosa ne pensano le nuove generazioni di narratori, quelle formatesi quando il cinema e la tv sono state al centro del processo di industrializzazione della creazione artistica? Accettano che la circolarità dei linguaggi, ormai emergente nelle strutture produttive, abbatta la frontiera tra film e pagina scritta? Ritengono che lo scrittore abbia già occupato tutto il territorio dell'immaginario, senza lasciare spazio al regista cinematografico o televisivo, oppure sono dell'avviso che il cinema sia la sola arte in grado di esprimere totalmente la vita e la storia dell'uomo? Su questi temi, e su quelli che ne derivano all'interno del confronto fra cultura letteraria e cultura audiovisiva, nel numero 1/1988 hanno parlato Aldo Busi, Giuseppe Conte, Antonio Debenedetti, Bianca Maria Frabotta e Renato Minore; nel n. 2/1988, Vincenzo Cerami, Giorgio Montefoschi, Roberto Pazzi e Sandra Petrignani.

Edoardo Albinati:
«Scrivendo, il cinema serve ad acquisire un mondo»

Mi è difficile pensare al cinema, come mi è difficile pensare a certe merende mangiate da bambino. Le mangiavo e basta. Il cinema l'ho mandato giù famelicamente in certi anni della mia vita come contenesse calcio per le ossa e zucchero per i denti. Si confondeva ai libri, o meglio, si sostituiva al mio sguardo come le parole dei libri si sostituivano alla mia voce. Non saprei districare la matassa di quella educazione confusa.
La familiarità col cinema in quelli che hanno più o meno la mia età può forse equivalere alla familiarità che epoche precedenti hanno avuto col teatro o con l'opera. Credo che questo spieghi l'attenzione della narrativa di oggi verso l'immagine, la figura, piuttosto che verso il dialogo o il dramma.
Del resto il cinema gode di una contemporaneità assoluta rispetto alla sua creazione. Negli anni dell'adolescenza praticamente non leggevo nulla o quasi nulla degli autori italiani contemporanei. Non leggevo mai libri

nuovi. E invece al cinema vedevo i film man mano che uscivano. Leggevo *L'educazione sentimentale*, e vedevo *I pugni in tasca*, leggevo Dickens e vedevo Bertolucci, leggevo Laclos mentre usciva il primo film di Nanni Moretti. Forse non è andata male così, non ho avuto imbarazzi o esempi da seguire. Quando ho cominciato a scrivere non avevo modelli di scrittura che non fossero distanti e imperativi ed eroici, mentre avevo davanti agli occhi le immagini del cinema.
Il cinema fa parte del bagaglio esperienziale prima ancora che di quello estetico. Scrivendo, il cinema più che ad acquisire una tecnica serve ad acquisire un mondo. Infatti chi punta tutto sulla tecnica cinematografica, mimandola nella scrittura, finisce per fare non romanzi ma decenti sceneggiature. La potenza esistenziale nel cinema la misuro con le facce di certi attori la cui tipicità non trova riscontro in nessun romanzo. O meglio, sono facce e figure intrinsecamente romanzesche. Certi ritratti virili, ad esempio, mi sembrano eloquenti quanto le descrizioni degli imperatori di Roma fatte da Svetonio: parlano da sole. *Sono gli uomini di questo secolo.* Scrivendo un racconto mi sono reso conto solo verso la fine che la faccia del protagonista l'avevo presa a Peter Lorre.
Nei miei *Arabeschi della vita morale* il cinema è presente come un'energia che invita a farsi possedere dalla superficie e dalla vanità delle cose, senza opporre resistenza alla realtà, un po' come accade allo spettatore che, una volta al buio, nell'oscuro della sala, si lascia bagnare, coprire dalle immagini che gli piovono addosso. Anche quando le immagini sono cruente o terribili. In uno dei racconti del libro, *Il ritmo delle bugie*, ho fatto ricorso a una tecnica pseudocinematografica semplicemente perché i protagonisti erano una giovane insegnante in bicicletta e uno studente che la insegue per la città sui pattini a rotelle; e io dovevo a mia volta inseguire quei due, stargli dietro velocemente.
Ma il genere d'immagine e di costruzione del discorso che mi ha più affascinato e che è costantemente presente nel libro, lo trovai tanto tempo fa in un film di Godard, non ricordo quale: un personaggio in un bar sta parlando, e intanto si vede la sua tazzina di caffè, poi l'inquadratura è sempre più ravvicinata, il caffè turbina, il leggero strato di schiuma diventa un vortice buio, presto quel caffè è un cielo tempestoso, una galassia, una nebulosa in movimento, sempre più minacciosa e emozionante. Da una tazzina di caffè al cosmo in poche brucianti immagini, dal quotidiano all'eccezionale: questa è la strada della meraviglia che il cinema tiene aperta alla letteratura.

Valerio Magrelli:
«Il cinema? L'occasione per fare una poesia»

Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
passer sur nos esprits tendus comme une toile,
vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Invece di un intervento, vorrei limitarmi a presentare una poesia, aggiungendo qualche nota esplicativa. Nel 1974, dopo un incidente automobilistico, venni ricoverato due mesi in ospedale. Bloccato da trazioni e

bilancieri, passavo le giornate a letto, finché, un giorno, l'infermiere di guardia se ne uscì con una domanda che mi lasciò interdetto: chiedeva se mi sarebbe piaciuto andare al cinema. Non era uno scherzo. Poco dopo, tutto il mio baldacchino, con me sopra, veniva trasportato in ascensore e issato fino all'ultimo piano dell'edificio.
Mi apparve una scena biblica. In un'enorme sala, decine di degenti, seduti in carrozzella o stesi su giacigli tintinnanti di pesi e contrappesi, fissavano uno schermo in attesa che cominciasse la proiezione. Era una specie di giudizio universale, ma nella sua irrealtà la situazione mi sembrò rivelare la natura segreta e taumaturgica del film. Pensavo al terrore del teatro proclamato da Rousseau, al "phénakisticope" descritto da Baudelaire e dilatato nei versi profetici del *Voyage*, o alla lanterna magica di cui parla Proust quando il protagonista vede scorrere in camera da letto le immagini dei suoi eroi. (E qui vorrei osservare di sfuggita che, all'inizio della *Recherche*, queste apparizioni impalpabili e vacillanti spiccano su un paesaggio giallo, giallo come il castello di Geneviève de Brabant: "un pan de château" simile al "petit pan de mur jaune" dipinto da Vermeer in quella *Vue de Delft* davanti a cui, più tardi, si spegnerà Bergotte, ennesimo alter ego dell'autore).
Insomma, sopra il tetto del Centro traumatologico ortopedico, mi pareva di stare nella caverna di Alì Baba e Platone. Pensavo a tutto questo, pensavo alla gamba che doleva, pensavo agli spettatori lesi ed attenti, succubi del potere magnetizzante che, secondo Breton, costituisce lo spaesamento e il fascino buio del cinema.

Non adottiamo quegli spettacoli
che rinchiudono tristemente poche
persone in un centro oscuro,
tenendole timorose
e immobili nel silenzio e nell'inerzia.
(J.-J. Rousseau)

Siedo al cinema, in cura, votato
ad una quieta fisioterapia,
l'esposizione a un chiarore riflesso.
Ferve lo scambio,
cerco la guarigione,
faccio lo schermo dello schermo, cedo
la vasta compresenza del mio corpo
a un'opera lunare. Astante, assente,
sono il paziente della mia passione.
Fermo nel buio condiviso
osservo la discesa della luce,
la sua catabasi.
Sosto in un bosco,
guardo la pellicola di neve
cadere sul paesaggio, sul presepe
di questa notte artificiale, curva
sopra la sala muta
nella corrente del racconto.
Fisso quella finestra illuminata

e scorgo chi passando dietro ai vetri
mi fa segno,
fa segno a questa gente
invalida, malata, messa in posa
per la foto di gruppo.

(Da Valerio Magrelli, *Nature e venature*, Milano, Mondadori, 1987)

Sandro Veronesi:
«Il cinema è amico della letteratura»

Io amo profondamente il cinema. Ci vado sempre, lo studio, lo faccio, e ho sdegno di chi ne ha sdegno. Amo soprattutto la sua natura, per così dire, "arcaica", la sua connotazione ancora materiale, chimica, ottica, fisica, che al confronto con le tecnologie più avanzate pare ancora ottocentesca. Amo le cineprese, le sale, gli schermi, i carrelli, e tutti gli strumenti piccoli e grandi che il cinema mette in azione, fa funzionare. Amo il fatto che chi ci lavora, dal regista al gruppista, sa come funziona. E amo anche la sua decadenza, adesso, il suo non essere più commercialmente competitivo, per via degli alti costi. Anche le Piramidi d'Egitto, oggi, non sarebbero più commercialmente competitive, per via degli alti costi. Amo il fatto che il cinema stia diventando un lusso, perlomeno il grande cinema.
Da scrittore, posso dire che non mi preoccupa l'influenza che il linguaggio cinematografico può esercitare sulla lingua. Anzi, m'interessa. Il cinema non lo si subisce, si sceglie di uscire e di recarcisi, si sceglie il film da andare a vedere. Non può esservi nulla di inconsapevole né di pericoloso in questo. Il linguaggio cinematografico non tende all'omologazione, ma alla distinzione, e spesso trae le proprie più felici ispirazioni dal materiale letterario.
La corrispondenza che stabilisce con la letteratura è ancora, molto spesso, biunivoca, nel senso che, oltre a prendere, dà. Non saprei dire esattamente cosa ma sono certo, per fare un esempio, che *The Dead* di Houston ha "dato" qualcosa alla novella di Joyce. Per questo, amo anche la pratica dello sceneggiatore, la lunga apnea lirica cui essa assoggetta gli autori, il ridimensionamento che impone all'*ego* di uno scrittore. Arrivo a dire che amo anche l'animalesca ignoranza con cui molti produttori leggono copioni redatti con cura. Prendo tutto questo come una specie di pratica zen, uno sprazzo di necessaria nullificazione. Niente è più pericoloso per uno scrittore della sensazione di sentirsi realmente onnipotente, fulcro del cosmo: lavorare per il cinema frustra subito, e brutalmente, questa sensazione, con grande giovamento per la salute mentale dello scrittore.

No, il cinema è amico della letteratura. Come lo sport. Come ogni cosa che contenga ancora, che "salvi" la componente mitologica nel pensiero umano. Ci ho riflettuto molto, su questo. Nel *Giovane Holden* il protagonista lamenta che il fratello maggiore, grandissimo scrittore secondo lui, sia andato a vendersi l'anima a Hollywood. Come tutto ciò che sta scritto in quel libro, ho avuto la tentazione di prendere anche quel passo per oro colato. Per uno scrittore il semplice contatto con il cinema è la danna-

zione? Ci ho riflettuto molto, come ripeto, e alla fine ho pensato che no, non è così. Se il fratello di Holden Caulfield si è venduto l'anima vuol dire che la sua anima era in vendita. Non l'avesse comprata Hollywood gliel'avrebbe presa una donna, un cane, il modellismo. Non esiste nessun problema specifico all'incontro di letteratura e cinema, esiste semmai un'occasione di più per conoscere, e applicare utilmente il pensiero. Il problema sorge solo quando questa occasione la si butta al vento, ma è il problema di sempre, quello amaramente lamentato da T.S. Eliot nel "Canto d'amore di J. Alfred Prufrock":

I have heard the mermaids singing, each to each.
I do not think that they will sing to me.

Marisa Volpi:
«Dai film un'eccitazione complementare a quella della lettura»

Quando scrivo racconti e copio e ricopio mi accorgo di parti inerti che non attirano l'attenzione: di solito sono le descrizioni cui il cinema presterebbe una resa sintetica molto più simile alla percezione di un accadimento reale o di un sogno di quanto non possa fare la parola scritta.
Mi domando: che cosa rimane da raccontare a chi abbia visto, per esempio, un film come *Cinque pezzi facili*, o *Cinque giorni, una estate*, o film di Buñuel, di Rossellini, di Bergman, di Altman, di Malle, ecc., cito alcuni dei grandi narratori del cinema che piacciono a me. Mi piace moltissimo Fellini ma non può attrarmi come scrittrice: il suo mondo è quello di un adolescente maschio, e io sono un'adolescente femmina. Lo guardo avidamente, come potrei leggere Conrad per altri motivi, poiché mi attraggono sempre gli uomini che raccontano in modo tanto perfetto e con tanti livelli di risonanza per la mente, il cuore e la fantasia.
Dunque che cosa rimane allo scrittore di storie *dopo* il cinema e la televisione. Io credo il potere che la parola ha di rovistare dentro di noi, di scoprire riflessioni, di carpire segreti di coscienza, di seguirne la vibrante contesa con l'inconscio, di colpire l'immaginazione, che fornisce centinaia di associazioni oltre quelle suggerite dal visivo del cinema e del sogno.
È vero: ormai descrivere la tensione che si crea tra sguardi, mani, corpi, oggetti, espone al rischio di esplicitare qualcosa che il cinema comunica nel modo fulmineo della vita. Ma se il linguaggio specifico — la parola — subisce un lavaggio che scrosti *il già noto*, comunicando un assetto vivente, esso si adeguerà ai ritmi del flusso, dell'ansia, alla catatonia del dolore, alla frenesia del piacere, alla estaticità della rivelazione, tempi che il cinema può solo *rappresentare* a distanze maggiori di quelle della parola dal corpo che pretende di riviverli.
Inoltre la macchina da presa può veramente afferrare la matrice profonda del puro narrato: la favola, sospesa dentro di noi a un "c'era una volta" che non ha corrispettivo nell'immagine filmica, e sembra tollerare solo immagini labili, personalissime, indefinite, in grado di incarnare i *modelli* archetipici secondo una dinamica non mediata da strutture narrative con leggi autonome diverse, come il cinema, il teatro, la pittura, la scultura?

E un'ovvietà dire che le arti, quando sconfinano in un terreno linguistico non proprio, rischiano di diventare vicarie, cioè di illustrare, spiegare, più che esprimere. Ma naturalmente il cinema è una fonte così ricca di narrativa che a chi scrive e ama guardare film capita di pensare spesso: «Che bella storia. Come potrei raccontarla sulla pagina?» (due squarci di film vengono riferiti da Marta nel mio recente *Nonamore*).
A me capita di invidiare Margarethe von Trotta, Wenders e molti altri. Ricordo un film inglese fatto per la tv (non ricordo però né l'autore né il titolo) che racconta il viaggio verso Vienna di una anziana signora e di un giovane giornalista: un litigio continuo, poi una fermata a Francoforte in cui il rapporto muta del tutto, la donna prende il sopravvento e al momento del congedo il giovane avverte di aver capito qualcosa della vita: un racconto filmico tutto di non-detto, bello come un racconto di James.
Io credo che tra racconto scritto, romanzo e cinema ci sia non solo uno scambio fervente di contenuti, di plot, di atmosfere, ma che si profilino spesso anche interferenze che aiutano, e anche interferenze che impacciano. Ho ritrovato quaderni di diari infantili da cui risulta che andavo al cinema almeno tre volte alla settimana, dunque sono cresciuta con la fiction cinematografica, è come dire: ho ingerito, e forse non sempre digerito, migliaia di trame. E ciò non influisce sul *fondo* al quale attingiamo quando *cominciamo* a vivere, oltre che a scrivere?
Poi c'è il fatto che la pienezza di racconto fornita, per esempio, da *Tristana* di Buñuel, da *Tre donne* di Altman spiazzano lo scrittore suggestionandolo con la violenza e l'icasticità di certi momenti simbolici, dei loro mutamenti logistici nel racconto, con la facoltà di movimento dell'occhio del cinema.
Basta provare a raccontare un film a un amico per accorgersi di come la narrazione diventi povera rispetto allo splendore o all'intensità di certi episodi evocati dall'intera memoria indicibile. È come quando al mattino costringiamo qualcuno ad ascoltare un sogno notturno, una parte del linguaggio del sogno è tradita irrimediabilmente.
Ecco: mi viene in mente che tra cinema e narrativa ci sia un po' lo stesso rapporto che c'è tra poesie e romanzi e la loro traduzione in lingue *molto* diverse. Se il cinema e la letteratura mutuano un soggetto, e se l'artista (narratore o regista) non è disposto a reinventare un altro assetto, nel migliore dei casi il film sarà una buona traduzione del romanzo, o il racconto una buona traduzione del film.
Tuttavia malgrado i limiti vogliamo eliminare le traduzioni? Talvolta ci danno i due terzi, talvolta un decimo dell'originale ma costituiscono sempre una circolazione vitale. Io particolarmente ricevo dai film (anche da certi film televisivi, o "rivisti" in televisione) un'eccitazione complementare a quella della lettura dei libri, proprio per lavorare sulla pagina. Nella fase in cui si smuove l'esperienza del vissuto o la si simboleggia ogni occasione è buona per stimolare l'esercizio.
Oltre un certo passo compiuto si apre la sconfinata ricerca della parola, della punteggiatura, di un ritmo che deve trovare una risonanza interna assolutamente specifica, senza paragoni, e di cui tutto il resto è solo materia. Nella narrativa quella risonanza creerà ovviamente un lettore, non uno spettatore. E il lettore contribuisce a fare un libro molto più di quanto uno spettatore contribuisca a fare un film.

NOTE

Monsieur le President ovvero un modo meno nevrotico di stare a Cannes

Ettore Scola

Se si escludono i funzionari e gli impiegati del festival, credo di essere tra i frequentatori più assidui di Cannes. Vi ho partecipato sette volte con sette miei film e i ricordi che ne conservo si confondono in un'unica memoria diffusa di fatica fisica, di dispersione, di vaghezza: ogni incontro, ogni atto, ogni spostamento, ogni pasto diventava impresa incompiuta e tortuosa, esigeva dispendi di energie maggiori di quelle impiegate nella fabbricazione del film per il quale ero lì. Quest'anno il festival — orbo di una mia nuova opera — mi ha offerto la presidenza della giuria. E io ho accettato pensando che forse poteva essere, questo, un modo meno nevrotico e "onirico" di stare a Cannes.
È stato sicuramente diverso. Il regista in concorso al festival è una sorta particolare di ostaggio che per due giorni — tanto dura l'ospitalità offerta dall'organizzazione, non un'ora di più, "extra" esclusi — viene bendato dai suoi rapitori dell'ufficio stampa e fatto ruzzolare da un covo all'altro di televisioni pubbliche e private, di emittenti radiofoniche, di giornali, di "incontri sulla spiaggia", "colazioni in diretta" e "cene in differita": dalle otto di mattina alle due di notte, quando il prigioniero in fin di vita si trova a confidare in una hall d'albergo deserta le sue ultime volontà a una radio libera del Labrador.
I membri di una giuria, invece, se da una parte sono costretti a restare sul posto per tutti i tredici giorni del festival, possono però organizzare il loro tempo secondo criteri più autonomi e rispettosi di un minimo di logica. Protetti dall'obbligo alla riservatezza, impegnati a seguire almeno due film al giorno (ma spesso diventano tre o quattro, se si vuole avere un occhio alle altre sezioni, per catturare qualche opera che non verrà mai distribuita in Italia), riuniti spesso in luoghi appartati per qualche discussione preliminare sui film già visti e soprattutto difesi dallo zelo tutto francese di un servizio d'ordine efficiente e impermeabile a ogni ironia, "Monsieur le President" e "Messieurs les Membres du Jury" godono di una separatezza che li mette in condizione di guardare il festival un po' dall'esterno e riceverne qualche impressione meno labile e confusa.
Ad esempio, quest'anno per la prima volta mi sono trovato a osservare lo spettacolo del pubblico che frequenta i festival solo per amore di cinema.

Gente che negli altri undici mesi e mezzo forse non va mai al cinema, qui fin dal mattino esce a caccia di biglietti d'ingresso, preme davanti a sale e salette di proiezione, pianifica la giornata secondo itinerari e orari a incastro per vedere più film possibili, fa ressa sotto la pioggia battente, fa ala ai più fortunati che entrano al cinema.
Niente di nuovo, ai festival è sempre così, da sempre. Ma quando la diserzione del pubblico dalle sale si fa, come in queste stagioni, più massiccia; quando il numero delle sale si assottiglia nelle grandi città e si azzera nelle piccole; quando l'onore delle prime pagine dei giornali, delle conversazioni della gente, dell'interesse della classe politica sembra polarizzato esclusivamente sugli eventi televisivi; quando il poco cinema — e bruttino — che si fa qui da noi è prodotto in funzione soprattutto dello sfruttamento televisivo (le logiche che decideranno la realizzazione di un film piuttosto di un altro saranno dettate, in un futuro non così lontano, direttamente dagli inserzionisti pubblicitari nelle emittenti private e dai funzionari di partito in quelle pubbliche); quando i film, così pilotati e modificati nel linguaggio e nel ritmo — non si parla neanche più, se non con fastidio, di "specificità" e di "integrità" di un'opera — nascono e muoiono in una serata, davanti a un pubblico distratto e appisolato, che non sceglie, non critica, non ricorda, perché il cinema in tv non crea memoria, perché l'uomo al cospetto di ogni forma d'arte non ha bisogno di simultaneità ma di emozioni: ebbene, anche lo spettacolo offerto da un festival cinematografico dove si vede si commenta si respira soltanto cinema può suscitare nostalgia e speranza insieme, come in una parabola a lieto fine nella quale si racconti una piccola vicenda ambientata in un microcosmo, a significare un'utopia più grande.
Un'altra privilegiata opportunità offerta a chi fa parte di una giuria è quella di sedere per dieci giorni a una tavola rotonda permanente con altri nove cineasti arrivati da tutto il mondo con valutazioni e ottiche assai diverse, rivelatrici di altrettante culture cinematografiche.
La "mia" giuria era composta da un regista produttore e distributore francese (Claude Berry, autore di *Jean de Florette* e *Manon des sources* da Marcel Pagnol), un romanziere e sceneggiatore americano (William Goldman, scrittore di *Butch Cassidy* di George Roy Hill, *Tutti gli uomini del Presidente* di Alan Pakula, *Il maratoneta* di John Schlesinger e altri titoli che gli hanno fatto meritare due Oscar), un regista e produttore argentino (Hector Olivera, autore di *Argentinissima, Patagonia ribelle, Una sporca piccola guerra* e che si accinge a realizzare *Dagli Appennini alle Ande* dal libro *Cuore*), un regista australiano (George Miller, *Mad Max, Mad Max 2, Le streghe di Eastwick*), un direttore delle luci olandese (Robby Muller, operatore di Wim Wenders, Bogdanovich, Schroeder, Schatzberg, Friedkin, Peter Handke e, da ultimo, di Roberto Benigni per *Il piccolo diavolo*), uno scrittore e critico inglese (David Robinson, critico cinematografico del «Times», biografo di Buster Keaton e Charles Chaplin), un'attrice tedesca (Nastassja Kinski, *Paris, Texas*; *Tess*...), un'attrice sovietica (Elena Sofonova, teatro e cinema, *Giardino dei ciliegi* e *Oci ciornie*) e un compositore di musica per film, francese (Philippe Sarde, musicista di Tavernier, Sautet, Boisset, Pialat, Téchiné, Polanski, Ferreri).
Nelle conversazioni che abbiamo avuto (nel Palais di Cannes e, l'ultimo giorno, nella sontuosa villa, campionario di tutti gli stili architettonici e di

arredamento possibili, nella quale siamo stati sequestrati e sorvegliati da poliziotti motociclisti, per evitare fughe di notizie prima della premiazione da proclamare in diretta televisiva) attraverso l'orientamento di ognuno è emerso lo stato delle cose cinematografiche nei nostri nove paesi d'origine. Una maggiore o minore sensibilità alle varie componenti estetiche di un film, o ai suoi valori morali o civili, la preoccupazione per i gusti del pubblico superstite e la necessità di non annoiarlo o deprimerlo (ma anche depressione e noia hanno indici e andamenti diversi, secondo le latitudini), l'attenzione più o meno accentuata all'impegno produttivo di un'opera, l'essenza più televisiva e meno cinematografica di un'altra, le considerazioni sulle relative differenze di linguaggio, esprimevano in trasparenza le condizioni di buona o cattiva salute delle rispettive cinematografie, la qualità dei rapporti tra il cinema e la televisione, risolti e articolati oppure anarchici e conflittuali, il rispetto per le esigenze imprenditoriali più forti che altrove rispetto a quelle degli autori, le impostazioni critiche ancora orientate su forma e/o contenuto, i concetti di libertà variamente consolidati, le situazioni politiche di antica o di nuovissima democrazia.
E di queste diversità di opinioni — composte senza eccessivi contrasti, grazie alla mancanza, in questa edizione del festival, di *Miracolo a Milano, La fontana della vergine, Orfeo Negro, La dolce vita, Viridiana, Il Gattopardo, Blow up, M.A.S.H., Morte a Venezia, La classe operaia va in paradiso* e *Il caso Mattei, Padre padrone, L'albero degli zoccoli, Il tamburo di latta, Apocalypse Now, Kagemusha*, tutti impalmati a Cannes (ho qui l'annuario dei Palmarès) in annate più pregiate e grazie alla presenza invece di alcuni buoni film *di pronta beva*, come si dice per i vini non destinati alla conservazione — di queste diversità di opinioni è rimasta traccia anche nel verdetto finale, che ha, sì, assegnato la Palma, a maggioranza, senza il mio voto, a una possente saga danese, *Pellé il conquistatore*, che avrà una gloriosa carriera televisiva, ma ha anche assicurato il prestigioso Gran Premio della Giuria a un film asciutto ed emozionante come *A World Apart* dell'inglese Chris Menges.
Un'avventura, questa mia presidenza di giuria a Cannes, senza grandi rimorsi, anzi con la certezza di aver limitato l'inevitabile tasso di ingiustizia presente in ogni competizione nella quale si confrontino opere diverse per cultura, ispirazione e finalità.

POSTSCRIPTUM: Da questa edizione di Cannes, che ha visto l'Italia quasi assente — non fosse stato per *Paura e amore* di Margarethe von Trotta, di produzione italiana, e per *Domani accadrà* di Luchetti e *La maschera* di Infascelli, nella sezione "Un certain regard" — si può forse trarre un piccolo insegnamento: altre cinematografie, la inglese, la polacca, la danese, l'argentina, fanno quello che l'italiana aveva sempre fatto e che da un tempo a questa parte sembra non aver più voglia di fare: occuparsi nei modi della tragedia o della commedia della propria realtà sociale. Chissà che da un festival, memorabile se non per la storia sicuramente per la cronaca del cinema, non possa venire anche a noi l'invito a tornare ad occuparci dei nostri razzismi, delle nostre pene di morte. Non sarà ricetta per capolavori, ma ridarà qualche segno di vita a un cinema esangue e senza identità.

Quel film tedesco che nasce a Est

Giovanni Spagnoletti

Ancor oggi la cinematografia della Rdt rimane in Italia — ma il discorso si può estendere a tutta l'Europa occidentale a eccezione forse delle nazioni di lingua tedesca — una delle più sconosciute dei paesi socialisti[1]. Tuttavia questo "oggetto misterioso" non è del tutto marginale o privo di interesse se ha potuto assurgere più volte, e anche di recente nel 1988, agli onori del terzo maggior festival internazionale, la Berlinale (ovviamente molto attenta a quel che succede a Est), o a quello di Karlovy Vary. Elementari considerazioni politiche di "buon vicinato" possono aver di volta in volta influenzato in qualche maniera le decisioni delle giurie berlinesi, ma non spiegano *tout-court* i risultati. Tuttavia — anticipando pregiudizialmente le conclusioni a cui giungeremo — malgrado alcuni innegabili *exploits* la produzione cinematografica tedesco-orientale non sembra godere negli anni Ottanta della miglior salute, soprattutto comparandola a quella del decennio precedente, in cui si era visto compiersi il fenomeno del ricambio generazionale del cosiddetto "cinema dei giovani".
Strutturalmente le cose non sono molto cambiate rispetto al passato: il Defa Studio für Spielfilme (Dipartimento della Defa per i film a soggetto),

---

[1] L'unico lavoro organico sulla cinematografia tedesco-democratica in lingua italiana resta il volume, per altro piuttosto ideologico, di Sergio Micheli, *Il cinema nella Repubblica Democratica Tedesca* (Roma, 1978) che comunque si ferma al 1976. La lacuna è stata parzialmente colmata dalla sezione dedicata alla Rdt in Nuovocinema/Pesaro, *Esteuropa '80*, vol. 2 (Venezia, 1987), dove si può trovare il bel saggio di Fred Gehler *Immagini dalla Rdt* a cui devo diversi spunti qui ripresi. Avvertiamo che in questa sede non prenderemo in esame né il documentarismo — campo in cui tradizionalmente la Rdt ha eccelso — né i film per bambini.
Per comodità del lettore ricordiamo sinteticamente alcuni punti di riferimento storici nell'evoluzione della Defa, la società di produzione di stato della Rdt nata nel 1946 dalle ceneri dell'Ufa. A una prima fase contrassegnata da ex emigranti comunisti come Statan Dudow o Gustav von Wangenheim, oppure da autori come Kurt Maetzig (e sino al 1955 Wolfgang Staudte), seguì, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, il debutto della generazione di mezzo: Konrad Wolf, Frank Beyer, Gerhard Klein, Günter Reisch, Heiner Carow, Herman Zschoche (e poco più tardi Egon Günther). Dopo il giro di vite politico del 1965 (che chiuse la stagione liberale dei cosiddetti "film dei conigli" con il conseguente quasi-blocco della produzione nel 1965-66), alla fine degli anni Sessanta si fa luce una "terza generazione", quella del "cinema dei giovani": Roland Gräf, Siegfried Kühn, Rainer Simon, Lothar Warnecke, ecc.

ristrutturatosi nel 1970 in quattro "gruppi drammaturgici" (Roter Kreis, Berlin, Babelsberg e Johannistahl), attualmente produce in media 16-17 opere l'anno per il cinema (di cui 3-4 per bambini) e 25 in appalto per i due canali della televisione, sfruttando così al massimo gli impianti di Potsdam-Babelsberg. L'audience cinematografica, invece, è scesa lentamente dai 91,5 milioni di spettatori del 1970 ai 72,5 del 1983, mentre le piccole variazioni successive sono da ricondurre al maggior o minor successo nell'offerta dei circa centoquaranta nuovi film provenienti da ogni paese distribuiti annualmente nella Rdt.

Se il quadro produttivo-distributivo non sembra così segnare grandi mutamenti, dato che il rivolgimento strutturale nel rapporto cinema/televisione si è consumato circa alla metà degli anni Settanta, altre costanti, questa volta contenutistiche, si sono definitivamente affermate nella produzione Defa dell'ultimo decennio. Innanzitutto i tradizionali binari dei generi, tra cui quello qualitativamente qualificante del "film antifascista", hanno subito il correttivo di un'ottica micrologica, soggettiva e in parte antiideologica, che ha costituito un po' il cavallo di battaglia del "cinema dei giovani". Inoltre si è moltiplicata la presenza delle figure femminili in funzione di protagoniste e ciò non è soltanto dovuto a ragioni di carattere sociologico riconducibili all'importanza e all'incidenza sempre maggiore della donna nel contesto della società socialista. Dai primigeni "Frauenfilme" alla Statan Dudow che rivendicavano i diritti femminili si è passati a un generalizzato uso drammaturgico di caratteri del "sesso debole" quale punto di focalizzazione o "sismografo" di atteggiamenti psicologico-sociali (un po' come nella Rft); viceversa, a differenza del Neuer Deutscher Film (Ndf) occidentale il numero delle cineaste è rimasto ancora molto basso, senza che siano ancora emerse personalità particolarmente significative.

Sempre rimanendo sulle considerazioni generali, il processo di distensione tra le due Germanie e soprattutto lo scambio di informazioni indotto dal villaggio televisivo globale che, non esistendo barriere linguistiche, abbatte muri e frontiere, sembra aver avviato tra le due nazioni sorelle e nemiche un processo di omologazione più profondo di quanto si sarebbe portati a credere, o almeno così appare a livello di difficoltà incontrate in campo cinematografico negli anni Ottanta: entrambi i paesi, infatti, sono afflitti da analoghi problemi di struttura, tipo la scarsa incidenza del prodotto nazionale sul mercato interno (la Defa stenta sempre a difendere la propria quota mai superiore al 20%) oppure la grave questione del ricambio generazionale. Ma anche i generi e gli argomenti trattati nei film sono in gran parte comuni: i rapporti interpersonali (uomo/donna, padri/figli), le biografie storiche, le trasposizioni di opere letterarie, ecc., senza perciò voler passare sotto silenzio le differenze, le prime delle quali rimangono ovviamente la maggiore politicità del messaggio nella produzione Defa e la particolare attenzione al mondo del lavoro, sottolineata dalla prevalente ambientazione "collettiva" delle storie, in fabbriche, cantieri o mense, laddove nel Ndf troveremmo uffici o abitazioni lussuose.

Se finora, nel complesso, la Rdt non ha espresso grandi individualità di portata internazionale come sono (o sono stati) Fassbinder, Herzog, Syberberg o Wenders, ciò non significa che in un passato recente — come si

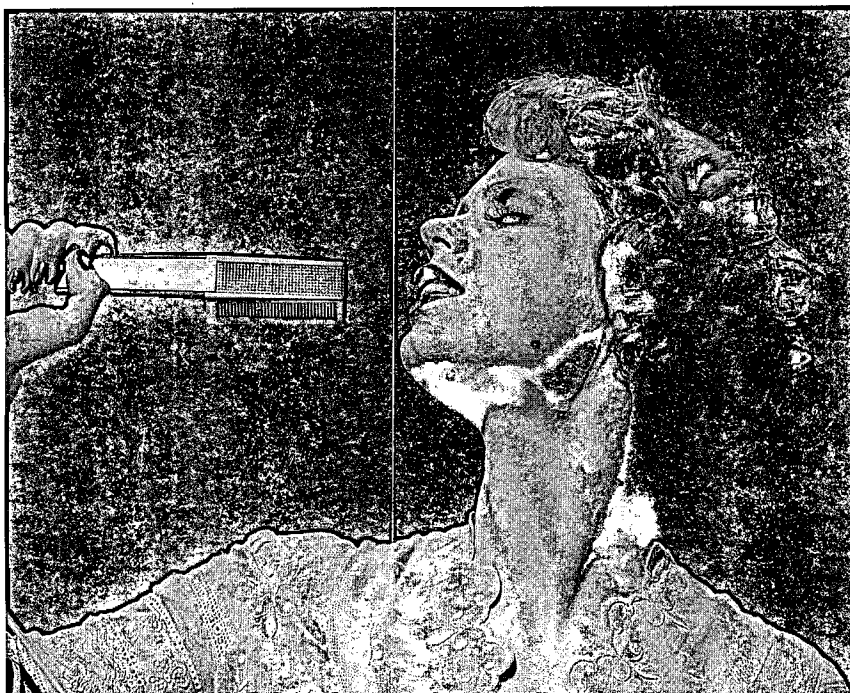
accennava — non abbia esibito una cinematografia di qualità ricca di risultati. Dalle opere di Konrad Wolf — per esempio, dal suo bellissimo "canto del cigno" *Solo Sunny*, (Solo Sunny, 1979-80, coregia Wolfgang Kohlhaase) — da quelle di Frank Beyer, Egon Günther, dalla dialettica tra il "realismo documentario" di Lothar Warnecke, Roland Gräf, Rainer Simon e lo stile "drammatico-emozionale" di Heiner Carow, la produzione tedesco-democratica ha tratto negli anni Settanta linfa per una delle sue stagioni più felici. Tale tendenza positiva, comunque, ha segnato una battuta d'arresto in tempi più vicini a noi, in connessione più o meno diretta con l'emorragia di attori e cineasti, via via passati a lavorare in Occidente, come Angelica Domröse, Manfred Krug, Jutta Hoffmann, Armin Müller-Stahl (che è diventato una delle principali star del Ndf), Katharina Thalbach o Egon Günther. Così pur avendo la "cesura"[2] del 1982 un carattere eminentemente simbolico — è la data di morte di Konrad Wolf la quale ha privato la Defa del suo "cuore" — essa in qualche modo segnala una svolta, al pari della scomparsa di Fassbinder per il Ndf che, caso o coincidenza, è avvenuta nello stesso anno. A ogni modo è da essa che partiremo come importante punto psicologico *ante quem* per affrontare a volo d'uccello le principali realizzazioni del cinema tedesco-democratico nell'ultimo quinquennio.

Ispirato dal desiderio e dalla curiosità di osservare la gente "quando non sventola le bandiere", quando fuori dalle manifestazioni rituali dei collettivi riflette sulla propria realtà quotidiana, il "realismo documentario" alla svolta degli anni Sessanta ha largamente influenzato (e in qualche maniera continua a farlo) la terza generazione dei filmaker della Defa, una generazione ormai completamente cresciuta nel socialismo reale con un discreto disagio esistenziale e un (relativo) agio economico. Oltre che per singole realizzazioni, l'importanza di questo "neoverismo" consiste soprattutto nell'aver in parte svecchiato lo "studio-system" della Defa tramite l'uso (parziale) della presa diretta, la ricerca di ambienti reali, l'improvvisazione o l'impiego di attori non-professionisti. Dalla seconda metà degli anni Settanta tali "spedizioni nella realtà quotidiana" — anche per la loro mancata accoglienza presso il pubblico — hanno cessato di essere praticate con la coerenza precedente. Esse sono entrate invece a far parte della "moneta corrente" impiegata a Babelsberg, mentre i suoi propugnatori sono "avanzati di grado", diventando i principali esponenti dell'attuale cinema di qualità della Rdt. Il che ha anche comportato — come vedremo — un certo mutamento nel loro stile.

---

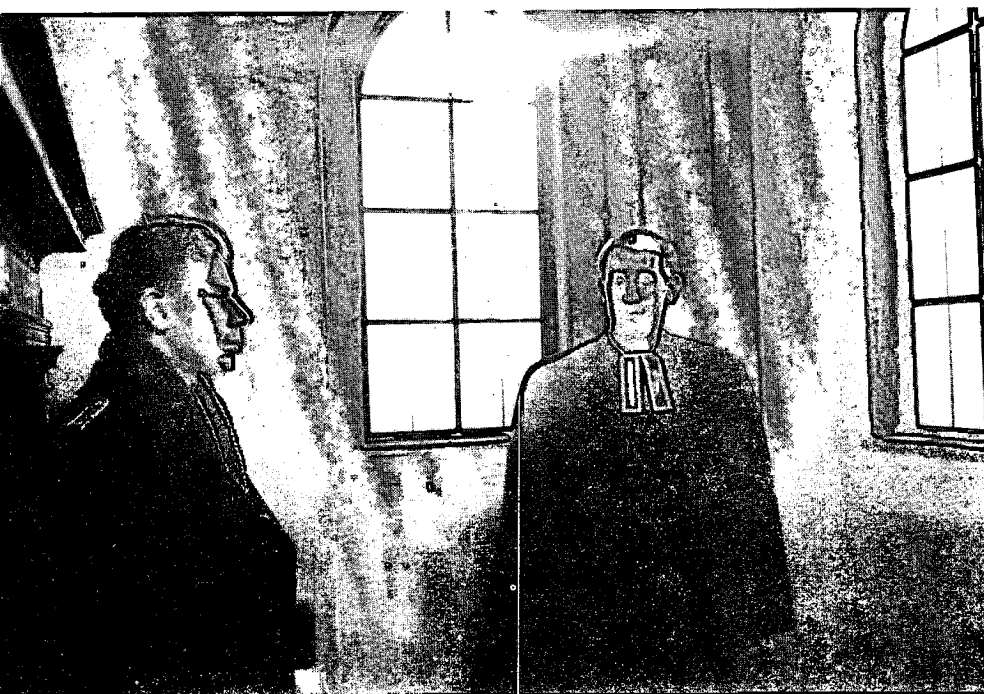
[2] «*Solo Sunny* è stato l'ultimo lungometraggio di Konrad Wolf. L'artista è morto poco più di due anni dopo la prima del film (gennaio 1980). In seguito, questa data è stata considerata una cesura, la fine di un periodo. La morte della personalità più importante del cinema tedesco-democratico, sia dal punto di vista stilistico sia da quello tematico, ha lasciato un vuoto ancora dolorosamente sentito. Per il cinema contemporaneo *Solo Sunny* continua a rappresentare un avvenimento di grande importanza. Con esso culmina e si conclude, almeno per il momento, il tentativo critico di una riflessione più cosciente ed esigente sulla realtà sociale, la decantazione delle contraddizioni in una nuova qualità artistica e spirituale. Insicurezze e mancanze d'entusiasmo che credevamo superate, cominciano a riaffacciarsi. Le tematiche divengono più anguste, l'impulso critico diminuisce» (Fred Gehler, *op. cit.*, pp. 152-153).

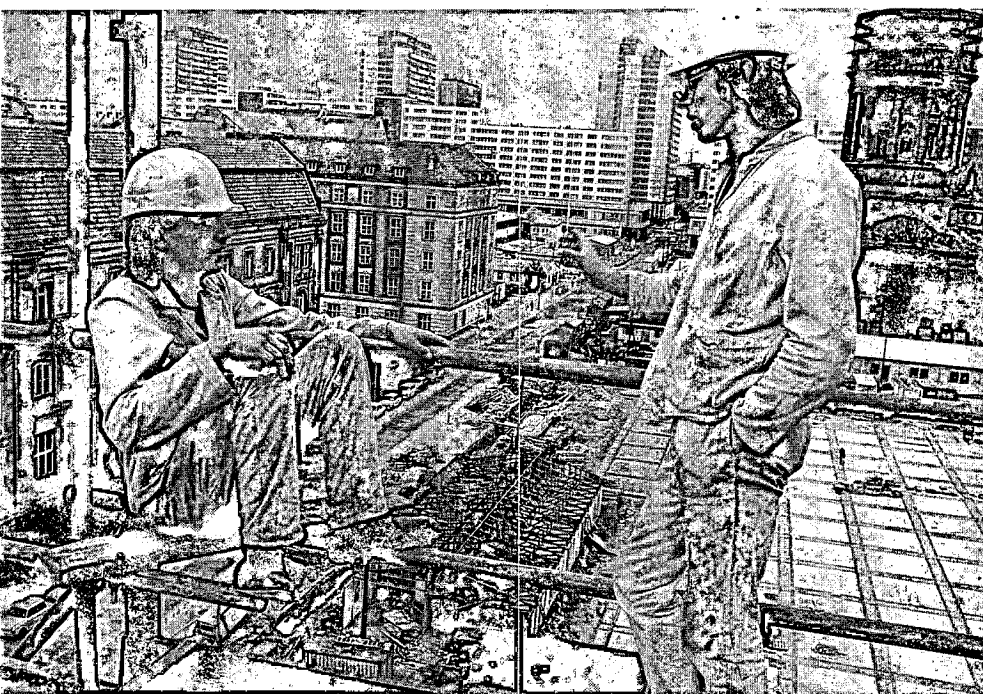
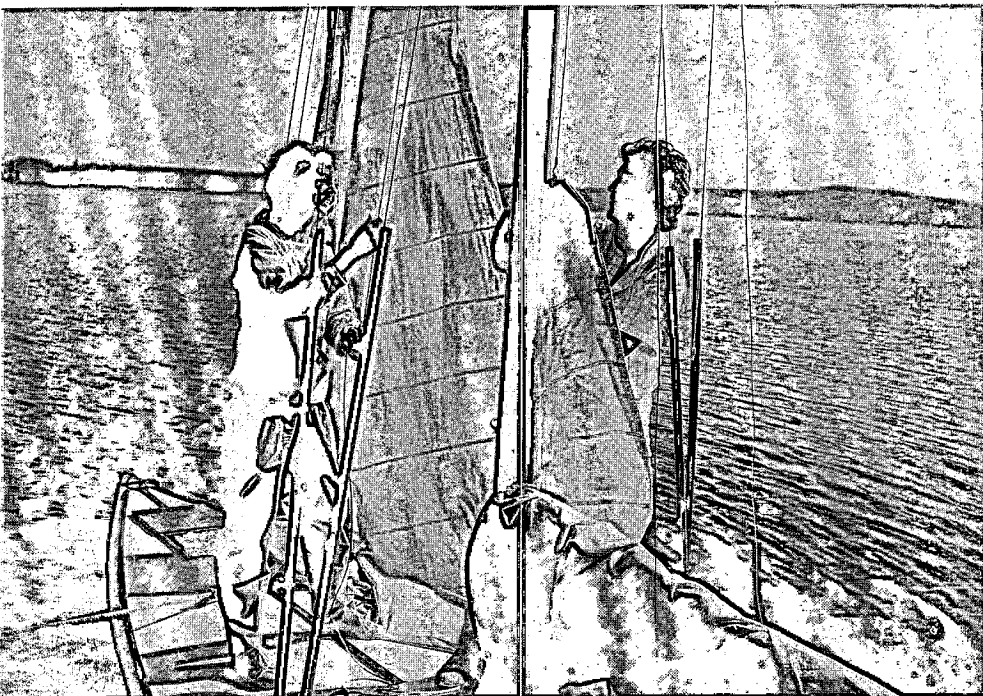
Esemplare sotto tale aspetto è il caso di Lothar Warnecke, oggi il più rappresentativo (e premiato) regista della Defa. Sin dagli esordi con *Dr. Med Sommer II* (Il dott. Sommer II, 1970), una forte tensione morale derivatagli dagli studi teologici caratterizza il lavoro del filmaker di Lipsia, spesso calato in ambiente medico, quel tradizionale luogo privilegiato dell'inconscio collettivo tedesco dove poter situare il conflitto tra la vita e la morte, tra dovere e destino, ovvero esprimere le connesse inquietudini che ne derivano. All'inizio del nostro decennio, dopo un fortunato *Unser kurzes Leben* (La nostra breve vita, 1981), Warnecke ha proseguito il suo discorso sui dilemmi esistenziali in un'opera "eccezionale" — come è stato più volte notato — per i moduli produttivi della Defa, *Die Beunruhigung* (L'inquietudine, 1982), passato alla Mostra di Venezia. Si tratta infatti di un film girato all'impronta, in bianco e nero, con il suono in presa diretta e in sole tre settimane, che al pari di una radioscopia esamina la paura di una donna di aver sbagliato tutto, di aver gettato al vento la propria vita. Se in *Die Beunruhigung* è una situazione fuori dal normale (l'improvvisa comparsa di una malattia) a fungere da catalizzatore, in *Eine sonderbare Liebe* (Uno strano amore, 1984), Gran premio al Festival di Karlovy Vary dello stesso anno, l'autore ritorna a cercare la sua inquietudine, attraverso una drammaturgia minimale, nelle pieghe quotidiane della società socialista infelice e alienata, descrivendo un'unione dettata non dall'amore ma dall'angoscia di rimanere soli e dalle convenzioni sociali[3].
Dopo questo complesso di opere (le ultime due molto ben interpretate dalla brava Christine Schorn) che si situano ancora nel solco del "realismo documentario" e utilizzano le figure femminili come "sismografo" sociale, la svolta nell'opera di Warnecke si annunzia in *Blonder Tango* (Tango biondo, 1986) in cui ha cercato di ampliare il discorso critico-esistenziale coinvolgendo, tramite lo sguardo indiretto ed "esterno" di un emigrato cileno nella Rdt, tutto il complesso della società tedesco-democratica. Tuttavia a questo sforzo di narrare una storia più onnicomprensiva non corrisponde un adeguato grado di formalizzazione della scrittura cinematografica, e ciò è più evidente quando il regista di Lipsia si lancia su terreni a lui non congeniali come una lunga sequenza iniziale d'opera o quando denunzia in un'inutile sortita a Berlino Ovest del protagonista il risorgere del neonazismo nella Rft. Al solito, le parti migliori del film restano quelle di esplorazione sociologica degli ambienti e dei caratteri ovvero di riflessione tragica sull'io.
Un'ulteriore tappa nella marcia di avvicinamento a un cinema meno immediatamente legato alle suggestioni e alle tensioni del quotidiano si è avuta con il recente *Einer trage des Anderen Last...* (Uno porti il fardello dell'altro..., 1987), Orso d'argento alla Berlinale '88 per la bella interpretazione ex aequo dei due giovani e quasi sconosciuti attori-protagonisti, Jörg

[3] Gianluigi Bozza in *Con l'occhio all'Occidente* («Cineforum», n. 266, agosto 1987) rileva una «diversa tipologia di personaggi» oggetto dell'attenzione di Warnecke rispetto a quella di Wolf in *Solo Sunny*. Tuttavia è l'atteggiamento stilistico ciò che maggiormente separa i due autori: al minimalismo sociologico di Warnecke si contrappone il forte pathos emozionale di Wolf che sfiora il melodramma quotidiano alla Carow.

Solo Sunny
di Konrad Wolf e
Wolfgang Kohlaase.
Sopra, *Die Frau und der Fremde* di
Rainer Simon.

Pose e Manfred Möck. È stato un po' un ritorno alle origini, dato che Warnecke aveva debuttato nel 1969 firmando insieme a Roland Oehme, poi diventato uno specialista del genere, la commedia *Mit mir nicht, Madam!* (Con me no, signora!). Utilizzando per la seconda volta un'ambientazione storica, ma come in *Addio piccola mia* (in italiano nell'originale; 1979, sulla figura dello scrittore Georg Büchner) solo quale foglia di fico per rivolgersi al presente, l'autore ha ripreso un progetto a lungo discusso e poi abbandonato, data la particolare natura del soggetto. A noi italiani il film può apparire una tardiva versione teutonica di don Camillo e Peppone, visto che tratta degli scontri e poi dell'amicizia tra un ufficiale di polizia comunista e un sacerdote evangelico costretti dalla malattia a convivere nella stessa stanza di un sanatorio ai primordi della nascita della Repubblica democratica. Interessante per l'occhio occidentale più che altro quale specchio dell'attuale situazione politica della Rdt e del dibattito tra credenti e marxisti (il che l'ha subito reso in patria un incredibile successo di pubblico), *Einer trage des Anderen Last...* si contraddistingue per una comicità non si capisce quanto voluta, non disgiunta da una certa ufficialità (o ufficiosità) del messaggio finale di conciliazione. Ma si farebbe un torto a Warnecke a non riconoscergli anche in questo caso quella sincerità di fondo che ha sempre guidato il suo cinema, e al film una qualche abilità di confezione nella messa in scena e nella direzione degli attori, qualità, la prima, a differenza della seconda, diventata sempre più rara nelle opere oggi prodotte dalla Defa.

Ex direttore della fotografia (per Warnecke e Simon, ad esempio) e poi regista, Roland Gräf (1934) ha condiviso inizialmente il rifiuto del patetismo, dell'astrazione e del simbolismo tipico del primigenio "realismo documentario". Nel proseguimento della sua carriera il regista turingio ha accentuato il lato descrittivo-psicologico e l'aspetto più narrativo della propria opera, approdando così a un cinema di maggiore pienezza e respiro: l'interessante *Märkische Forschungen* (Indagini nella Marca di Brandeburgo, 1982) rappresenta «un malinconico epistolario su due caratteri e attitudini del socialismo quotidiano» (Gehler) esemplificato su due figure contrapposte: un professore carrierista di città e un maestro di campagna idealista e fanatico della verità; *Fariaho* (Fariaho, 1983), invece, è un accorato appello alla fantasia individuale e al tempo stesso un ironico *redde rationem* con la cultura operaista in voga negli anni Cinquanta. Difetti vari e una certa convenzionalità nella storia si possono infine imputare a *Das Haus am Fluss* (La casa sul fiume, 1986), da una novella di Fridrich Wolf, ma una buona interpretazione d'insieme e un occhio attento ai risultati del melodramma moderno riscattano questo racconto degli intrecci e delle vite parallele tra una casata proletaria e una alto-borghese durante la seconda guerra mondiale. Diseguali, ma sempre ricchi di spunti, i film di Gräf debbono gran parte del loro fascino a un impianto visuale abbastanza inconsueto nella Rdt.

Cineasta eclettico e anticonformista, Rainer Simon (1941) realizza nel 1980 *Jadup und Boel* (Jadup e Boel), film che non viene distribuito. È il secondo caso di censura dai "tempi neri" del 1965-66 e al pari di quanto già avvenuto con *Die Russen kommen* (Arrivano i russi, 1968-87) di Heiner Carow, dovrebbe essere presto "liberato". Seguono il complesso e complicato *Das Luftschift* (L'aeronave, 1983) e soprattutto *Die Frau und der*

Manfred Möck e Jörg Pose in *Einer trage des Anderen Last...* di Lothar Warnecke. Sopra, Corinne Harfouch in *Das Haus am Fluss* di Roland Gräf.

Fremde (La donna e l'estraneo, 1984), uno dei migliori film Rdt in assoluto degli anni Ottanta che gli è valso un Orso d'oro ex aequo al Festival di Berlino del 1985. Adattando una novella dello scrittore espressionista Leonard Frank, Simon ha costruito un "Kammerspiel" molto arioso pur nella necessaria concentrazione di spazi e luoghi d'azione e creato, con un sapiente uso di simboli e metafore, un apologo sull'amore e il desiderio di grande, metafisica intensità poetica. È perciò un peccato che per motivi di copyright letterari il film non abbia potuto conoscere una distribuzione e una diffusione fuori dai confini del proprio paese. Come a voler farsi perdonare la sua volontà di sperimentazione, il regista sassone ha però poi girato un diligente *Wengler & Söhne* (Wengler & figli, 1987), piatta opera familiare di destini generazionali dove, nel taglio televisivo, sono irriconoscibili la mano e il talento precedentemente espressi.
Spentosi Konrad Wolf, passato a lavorare in Occidente Egon Günther, un'altra delle maggiori individualità registiche della Defa, Frank Beyer, sta prendendosi una lunga pausa di riflessione, o meglio, dopo quell'intenso, kafkiano studio psicologico su una crisi di identità che è *Der Aufenthalt* (Il soggiorno, 1982), passato a Venezia nel 1983, ha poi toccato forse il punto più basso della sua carriera con *Das Bockshorn* (L'intimidazione, 1984), mentre attende ormai da tempo alla preparazione di una impegnativa coproduzione internazionale. Autore di due fortunati melodrammi di vita quotidiana, *Die Legende von Paul und Paula* (La leggenda di Paul e Paula, 1972) e *Bis dass der Tod euch scheidet* (1977-78), anche Heiner Carow non ha ritrovato negli anni Ottanta la forza e la bravura che caratterizzano questi film. Tornato una volta sola, dopo sette anni di assenza, dietro la macchina da presa, il regista di Rostock fa rimpiangere in *So viele Traüme* (Tanti sogni, 1986) la regia attenta a dosare gli effetti e le emozioni di un tempo, con un *mélo* slabbrato e isterico che neanche la pur brava Jutta Wachowiak riesce a rendere credibile.
Si tratta di un incidente di percorso che risalta ancor più dolorosamente nel vedere invece un piccolo capolavoro ritrovato, quel *Die Russen kommen* girato nel 1968, bloccato in fase di edizione e miracolosamente riapparso l'anno scorso. Rievocazione in bianco e nero e scope degli ultimi bagliori della guerra hitleriana in un paesino del Baltico, il film, che si basa sui ricordi autobiografici dell'autore, ci descrive con un taglio tra l'oggettivato, il surreale e il melanconico, un momento epocale, quello cioè di trapasso verso una nuova era mentre quella vecchia non è ancora morta. Pensato come *pendant* di *Ich war neunzehn* (Avevo diciannove anni, 1967) di Konrad Wolf, *Die Russen kommen* non ha solo interesse storico, dato che costituisce la prima opera della Defa in cui compare un eroe non antifascista. Essa si iscriverà tra i classici della casa di produzione tedesco-democratica, perché dagli attimi drammatici e indimenticabili della sua giovinezza Carow ha tratto un film che, al di là delle ingenuità metaforico-felliniane tipiche degli anni Sessanta, resta, con la patina del tempo, indimenticabile per la secchezza e il ritmo narrativo, per l'aura poetica e crepuscolare da cui sono avvolti i personaggi.
Ancora tra i registi della "seconda generazione" andrà ricordato Hermann Zschoche (1934), realizzatore di gradevoli opere a tematica giovanile — ricordiamo, ad esempio, il road-movie di successo *Und nächtes Jahr am Balaton* (E l'anno prossimo sul Balaton, 1979-80) — o di "Problemfilme"

***Ab heute erwachsen* di Günter Scholz. Sopra, *Die Allenseiglerin* di Hermann Zschoche.**

***Junge Leute in der Stadt* di Karl-Heinz Lotz**

tipo *Bürgschaft für ein Jahr* (In prova per un anno, 1981), argento a Berlino per l'interpretazione di Katrin Sass. La sua attività successiva, però, non ha tenuto fede a queste premesse: pur non raggiungendo gli estremi televisivi di *Wo die Anderen schweigen* (Dove gli altri tacciano, 1984) — biografia della dirigente comunista Clara Zetkin, firmata senza infamia e senza lode da Ralf Kirsten — la produzione storica *Die Hälfte des Lebens* (La metà della vita, 1984) è una modestissima "popolarizzazione" del dramma amoroso di Hölderlin, di gusto e fattura talmente *rétro* da risultare involontariamente commovente. Ma se si poteva supporre che questo film fosse poco nelle corde del filmaker di Dresda, assai meno lo si sarebbe potuto sospettare per un'opera d'attualità come *Die Alleinseglerin* (La velista solitaria, 1987), metaforica storia di una donna che con caparbietà vuole realizzare se stessa, messa in scena da Zschoche "senza gioia" di ispirazione o cura tecnica.

Nel genere del film antifascista — una volta con Konrad Wolf o Frank Beyer il nerbo qualitativo della produzione Defa — lo sceneggiatore-regista Günther Rücker in *Hilde, das Dientsmädchen* (Hilde, la cameriera, 1986; coregia di Jürgen Brauner) non ha bissato la felicità d'ispirazione di *Die Verlobte* (La fidanzata, 1979-80; coregia di Günter Reisch). Maggior interesse riveste *Jan auf der Zille* (Jan sulla chiatta, 1986), con cui Helmuth Dziuba ha chiuso una efficace "trilogia" proletaria per bambini. Combinando il road-movie acquatico alla suspense e alla problematica antifascista (la storia di un adolescente alla ricerca del padre presunto assassino comunista è ambientata nel 1933, subito dopo la presa del potere da parte di Hitler), Dziuba non solo ha dato la prova migliore della sua carriera ma costruito un'opera *between the line* che nel gusto dell'avventura riscopre anche un certo piacere non verbale per il cinema. Che poi le (poche) scene

d'azione non siano perfettamente riuscite, nulla toglie a un film che si articola in radi dialoghi e in una *mise en scène* attenta.
Di interesse molto relativo, infine, è la copiosa produzione su temi giovanili (pieni di punk e rock) o quella di intrattenimento leggero, due generi con cui la Defa cerca di conservare la sua porzione di mercato e venir incontro al gusto del pubblico (circa il 70% degli spettatori nella Rdt è composto di 15-25enni). A parte il curioso tentativo di musical di Iris Gusner, *Kaskade rückwärts* (Salto all'indietro, 1983), tra i numerosi e maldestri tentativi di imitare modi di vita e comportamenti occidentali emerge, forse, l'opera-seconda di Peter Kahane, *Ete und Ali* (Ete e Ali, 1985), che per qualche spunto o situazione brillante riesce a catturare l'attenzione anche di chi non ha particolare predilezione per la "neocommedia teutonica" (una tendenza che ha conosciuto un potente e parallelo sviluppo anche nella Germania federale).
Negli ultimi dieci anni si sono susseguiti nella Rdt più di due dozzine di debutti compiuti in "normali condizioni di produzione" nei generi-pilota per le opere prime: il film per bambini o quello di tematiche giovanili[4]. Sinora i risultati non sono stati dei più incoraggianti, mentre impera una certa piattezza nella realizzazione di matrice eminentemente televisiva tale da azzerare ogni buona intenzione di sceneggiatura. Valga per tutti il caso, ad esempio, di *Ab heute erwachsen* (Da oggi adulto, 1985) di quel Günther Scholz che si era fatto notare con una inconsueta commedia, *Verzeihung, sehen Sie Fussball?* (Scusi, vede il calcio?, 1983). È calato il numero dei film con temi più immediatamente di battaglia politica — anche quelli a uso esclusivo interno come *Der Hut des Brigadiers* (Il casco del capobrigata, 1986) del veterano Horst E. Brandt — ma più rare si sono fatte anche le sceneggiature originali scritte per il cinema. Molteplici possono essere le cause di una evidente situazione di stallo, non ultima, forse, la lentezza con cui vengono realizzati i film: due anni in media dal loro concepimento e poi un altro ne passa prima che venga immesso sul mercato.
Il cinema di qualità nella Rdt continua a venir fatto dalla seconda e dalla terza generazione dei registi della Defa. Pochissimi sono quindi i nomi e le opere che si sono segnalate nell'ultimo periodo. Innanzitutto i due lavori di Ulrich Weiss: *Olle Henry* (Olle Henry, 1983) e *Dein unbekannter Bruder* (Tuo fratello sconosciuto, 1980-81), un film antifascista in cui Gehler riscontra «gli interrogativi di una generazione che non ha vissuto di persona il nazismo». O ancora l'opera semisperimentale di Karl-Heinz Lotz *Junge Leute in der Stadt* (Giovani in città, 1985), che certo soffre al confronto con più impegnativi film di argomento analogo (alla *Cabaret*, tanto per intenderci). Ma se non altro Lotz ha una piccola idea di cinema combinando abbastanza efficacemente scene di finzione a materiali e film d'epoca weimariana (soprattutto *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927, di Walter Ruttmann, se la memoria non ci inganna). Poi, il deserto: la ricchezza di proposte e di atteggiamenti innovativi degli inizi degli anni Settanta sembra molto lontana.

[4] Cfr. l'intervento del "capo-drammaturgo" della Defa, Rudolf Jürschik, *Una nuova generazione cerca la propria collocazione*, in *Esteuropa '80*, cit.

Clint Eastwood ormai tra i grandi

Callisto Cosulich

In apparenza *Bird* potrebbe essere visto come la terza parte di una trilogia venutasi a formare spontaneamente, senza che nessuno avesse pensato a programmarla: una trilogia, le cui altre due parti s'identificherebbero in *Cotton Club* e in *Round Midnight*. Ma si tratterebbe di un approccio privo di respiro: non ci porterebbe lontano. *Cotton Club* è la storia d'un locale di Harlem divenuto famoso alla fine dei *Roaring Twenties*, dove Coppola usa il jazz — con molta intelligenza, a dire il vero — per imporre alla storia stessa un ritmo adeguato anche ai colpi di mitra che le bande di gangster si scambiano senza parsimonia per assicurarsi il controllo della zona.
Più intrigante il paragone col film di Tavernier, che tratta di cose molto vicine a quelle di *Bird*: il be-bop, che fece compiere al jazz un salto genetico, portandolo dal folklore all'arte senza aggettivi; l'avere eletto a protagonista uno dei personaggi determinanti di questo salto, seguendolo fino alla morte; la contemporaneità delle due vicende che si svolgono, una in parte, l'altra per intero, durante gli anni Cinquanta. Ma si tratta pur sempre di rilievi superficiali che non intaccano la sostanza dei due film. Ad analizzarla, si scoprono subito le profonde diversità che li caratterizzano al punto di renderli pressoché incomparabili.
Round Midnight è un poema sulla comunicazione non verbale, sulla ineffabilità: un film pieno di immagini parlanti senza parole, dove le parole sono sostituite da gesti e sguardi, dalla fisicità stessa dei personaggi, dagli attori che esistono prima di recitare; un finto documentario in parecchi tratti, vuoi perché a interpretare l'immaginario Dale Turner Tavernier ha chiamato Dexter Gordon, cioè un sax-tenore sopravvissuto all'autodistruzione cui sono andati incontro i suoi sodali e coetanei, vuoi perché le improvvisazioni di Gordon sono riprese nella loro durata reale, con rari movimenti di macchina, il che dà a tali sequenze un tono contemplativo, quasi religioso.
Bird, invece, è la tumultuosa biografia di un personaggio reale: Charles Christopher Parker jr, detto Charlie, o "Yardbird" o "Bird" Parker, sassofonista di colore, nato a Kansas City il 29 agosto 1920, morto a New York il 12 marzo 1955 per un attacco di cuore che lo colpì a casa della baronessa Pannonica de Koenigswarter, detta Nica, ovvero la "Baronessa del jazz", tuttora vivente, che fu la musa protettrice dei maggiori *boppers*, da Bud Powell a Thelonius Monk, da Barry Harris allo stesso Parker.
Parker è stato un personaggio fondamentale nella storia del be-bop,

riconosciuto unanimemente come il più importante e il più impermeabile alle mode e all'usura del tempo, un angelo del sassofono (donde il suo soprannome in radicale contrasto con la sua stazza fisica), la cui musica si è rivelata capace di sfidare la gravità come quella di Mozart. Ma Parker fu anche un uomo fragile, votato, come e più di tanti suoi compagni di cordata, all'autodistruzione. Quando morì, il medico che constatò il decesso valutò l'età di Parker tra i 50 e i 60 anni. Invece, non ne aveva ancora compiuti 35.

Un film biografico, dunque, un tipo di film che il più delle volte si rivela una trappola mortale. Ne sa qualcosa Margarethe von Trotta che, volendo filmarla tutta, ha praticamente fallito il suo tentativo di portare sullo schermo la vita di Rosa Luxenburg, riducendola a un "santino"[1]. Si riesce a evitare la trappola solo trovando la chiave giusta per affrontare la biografia, cioè lo stile. Il che, nella fattispecie, è sempre una rischiosa scommessa. Due anni fa la scommessa è stata vinta clamorosamente da Alain Cavalier con *Thérèse*; vent'anni fa da Jean-Marie Straub e Danièle Huillet con *Cronaca di Anna Magdalena Bach*.

Ecco, l'unico film musicale confrontabile con *Bird* è il "Bach" della coppia Straub & Huillet. In entrambi si ritrovano lo stesso atteggiamento dell'autore nei confronti della musica (assunta al ruolo di protagonista, di vera e propria star, capace con la sua sola presenza di dettare i tempi, lo stile, in una parola l'esistenza della *story*), lo stesso gusto della ricerca, la stessa maniacale precisione nella rievocazione[2]. E il fatto che i due film siano

---

[1] Lei stessa ha ammesso che, dovesse rifare il film, si limiterebbe a incentrarlo sugli ultimi mesi di vita della rivoluzionaria: da quando Rosa esce dal carcere alla sua esecuzione sommaria.

[2] Ne troviamo una sorprendente conferma nelle dichiarazioni rilasciate dai rispettivi autori.

Straub: «Abbiamo scelto la musica unicamente in rapporto al ritmo del film. So esattamente in quale punto ho bisogno di una superficie piana e, quindi, non ho scelto una musica che avrebbe potuto mettere tale superficie piana, necessaria in quel momento, in pericolo. L'adeguamento tra il brano di musica scelto e il ritmo del film dev'essere in ogni istante totale nella costruzione. Al di fuori di ciò, so con sicurezza di poter collegare direttamente un certo brano di musica con un altro e che in qualche altro punto c'è bisogno di una lacuna, di una sequenza senza musica, di un "punto di vita" diciamo, che soltanto allora siamo andati a cercare nella vita di Bach» (da *L'amore per Bach* contenuto nel volume di Franco Pecori *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, edito dalla Biennale di Venezia nel 1975).

Eastwood: «Facendo il film, ho seguito le regole della composizione musicale. Dovevo trovare il buon ritmo, i tempi giusti fra il suono e l'immagine (...) Quando si fa un film ci sono un piano e delle regole da rispettare. Lo stesso avviene per la musica con le misure e gli accordi. Ma bisogna sapere che in ogni momento si possono inserire elementi nuovi: un'angolazione differente, un effetto di luce (...) Bisogna essere disponibili in permanenza. Aprire bene occhi e orecchie e lasciarsi sorprendere dagli attori. Per *Bird* l'elemento sonoro era essenziale. Dovevo tenere sempre in allarme il senso dell'udito» (da *Le long solo de Clint Eastwood*, intervista a Eastwood, condotta da Gilles Anquetil su «Le Nouvel Observateur» del 3-9 giugno 1988).

Lo stesso discorso vale per la ricerca. Straub e la Huillet usano Maria Magdalena come "ufficiale di scrittura". Nel film ella diviene la voce fuori campo che legge quanto ha scritto sotto dettatura del marito. La soluzione è stata adottata in base

stilisticamente tanto dissimili l'uno dall'altro, al punto che il paragone proposto potrebbe lì per lì sembrare bizzarro o addirittura provocatorio, dipende non tanto da un diverso livello di linguaggio filmico, stavamo per dire da una discesa morale (da un lato un attore-regista nato, allattato e cresciuto nello *show business* hollywoodiano, dall'altro una coppia di autori tenacemente estranei alla macchina-cinema), quanto dall'oggetto stesso del discorso (da un lato Bach, il suo lavoro metodico, la moglie, la marea di figli, dall'altro Parker, il suo lavoro accidentato, riconosciuto da pochi eletti, l'inferno familiare, la droga, l'alcol, le donne; da un lato una musica, quella di Bach, che, per dirla con Brecht, «non fa alzare la temperatura di chi l'ascolta», anche se Straub giura di avervi trovato, sotterranea, una enorme violenza, dall'altro una musica, quella di Parker, che si carica di tutti i singhiozzi dei blues e li trasforma in verbo; da un lato una rupe, dall'altro un uomo di estrema vulnerabilità).
È chiaro a questo punto che *Bird* è un'altra scommessa vinta dal "biopic" (ne ricorderemo una quarta, *The Music Lovers*, ovvero *L'altra faccia dell'amore*, dove Ken Russell faceva letteralmente "vedere" la musica di Čajkovskij, la sua genialità e, insieme, il suo kitsch delirante): una vittoria in tanto più sorpredente, in quanto, per conseguirla, Clint Eastwood ha dovuto sconvolgere non poco i codici hollywoodiani. Il film traccia la parabola di un martire che non aspira alla santità, che si annienta per seguire un oscuro, misterioso progetto di "futura memoria". E lo fa riducendo all'osso i fatti biografici, dando invece spazio a quelli musicali. È la musica che detta la *story*, che si trasforma in *story*, sconvolgendo così ogni cronologia, ivi comprese le regole tradizionali del flashback, che talvolta, più che ricordi, sembrano premonizioni, come quelle di *C'era una volta in America*.

---

alle ricerche che i due hanno fatto sulla calligrafia della donna, sul necrologio che Philipp Emanuel, secondogenito del grande musicista, scrisse l'anno della morte di Bach e su altri documenti d'epoca. Eastwood, inoltre, è ricorso alla testimonianza di Dizzy Gillespie e di Chan Parker, la quarta e ultima moglie di "Bird", che si è dedicata *full time* alla memoria del marito, dopo esserne stata l'unico punto stabile di riferimento durante i suoi cinque, caotici anni finali. («Si comprende fino dai primi minuti del film che l'ispettore Callaghan ha condotto una inchiesta scrupolosa su Charlie Parker, allontanandosi il meno possibile da quella vera e propria storia senza parole raccontata dal sassofono del suo eroe», ha scritto Gérald Arnaud su «Libération» del 1° giugno 1988).
Infine la ricostruzione d'epoca. Straub rivela che ha avuto parecchi problemi per potere usare strumenti barocchi. La Cappella Coloniensis ha rifiutato di partecipare al film. Allora gli autori hanno dovuto cercarsi i musicisti oltre confine, a Basilea, perché, di altri, in Germania non ne avrebbero trovati: «Fra noi e la fine dell'epoca barocca c'era tutto il romanticismo, cioè un'epoca che aveva snaturato la musica di Bach e non permetteva più di sentirla come Bach l'aveva scritta e sognata. Per esempio, si eseguiva un coro semplice di Bach, una sua cantata o una musica da chiesa con 250 musicisti, quando Bach aveva in mente un massimo di tre ragazzi per voce...» (*op. cit.*). Quanto a Eastwood, egli, con l'aiuto di Lennie Niehaus, suo musicista di fiducia, che con Lee Kornitz e Art Pepper fu uno dei tre grandi *lead altos* dell'orchestra di Stan Kenton, ha isolato gli assolo di Parker per non perdere la "grana" della loro sonorità, rimissandoli con altri strumenti musicali registrati da musicisti che a suo tempo avevano suonato assieme al sassofonista.

Forester Whitaker in due momenti di *Bird*. Qui a fianco, con Diane Venora.

È curioso come su questo cineasta, così consapevole delle proprie radici nordamericane, pesino i suoi incontri italiani: Sergio Leone in *Bird*; Vittorio De Sica in *Honkytonk Man*, l'altro suo film maggiore, che ripropone nel rapporto uomo/bambino una situazione molto simile a quella di *Ladri di biciclette*. Come tutti i grandi cineasti (e, dopo *Bird*, è giusto considerarlo tale), Eastwood, quando incontra sul cammino un suo pari, non lo cita, ma lo vampirizza. Aggiungendo nella fattispecie una prodigiosa capacità di sintesi che gli consente di far convivere, nello stesso momento, nella stessa immagine, gioia e dolore, badando solo a sistemarli su piani diversi. Ci sono tante cose in *Bird*, ogni inquadratura è talmente carica di fatti e di senso che viene da domandarsi quanto sarebbe durato il film, se fosse stato girato secondo la prassi tradizionale. Quattro o cinque ore se, già così condensato, ne dura quasi tre?

Bird

Stati Uniti, 1988. ***Regia:*** Clint Eastwood. ***Sceneggiatura:*** Joel Olianski. ***Fotografia*** (colore): Jack N. Green. ***Montaggio:*** Joel Cox. ***Scenografia:*** Edward C. Carfagno. ***Musica:*** Lennie Niehaus. ***Musiche:*** "Maryland My Maryland" eseguita dai Lennie Niehaus; "Lester Leaps In" eseguita da C. Parker, M. Alexander, R. Brown, J. Guerin; "Reno Jam Session" eseguita da Lennie Niehaus, J. Rivers, R. Rodney, P. Jolly, C. Berghofer, J. Guerin; "Young Bird" eseguita da J. Rivers, P. Jolly, C. Berghofer, J. Guerin; "I Can't Believe That You Are in Love with Me" eseguita da C. Parker, M. Alexander, R. Brown, J. Guerin; "Why Do I Love You?" eseguita da J. Rivers, Lennie Niehaus; "Moonlight Becomes You" eseguita da R. Lang, G. Foster, B. Cooper, P. Christlieb, C. Findley, C. Candoli, R. Baptist, D. Nash, B. Watrous, B. Harris, C. Berghofer, J. Guerin; "Moose the Mooche" eseguita da C. McPherson, J. Faddis, W. Davis jr, R. Carter, J. Guerin; "Ornithology" eseguita da C. Parker, C. McPherson, J. Faddis, Mike Lang, C. Domanico, J. Guerin, C. Shoemake; "The Firebird" eseguita dall'Orchestra sinfonica di Vienna diretta da W. Sawallisch; "Lover Man" eseguita da C. Parker, C. McPherson, J. Faddis, W. Davis jr, R. Carter, J. Guerin; "April in Paris" eseguita da C. Parker, B. Harris, C. Berghofer, J. Guerin; "All of Me" eseguita da C. Parker, M. Alexander, R. Brown, J. Guerin; "Jewish Wedding" eseguita da C. McPherson, R. Dodney, W. Davis jr, J. Guerin; "One for Red" eseguita da R. Rodney, M. Lang, C. Domanico, J. Guerin; "Now's the Time" eseguita da C. Parker, C. McPherson, R. Rodney, W. Davis jr, R. Carter, J. Guerin; "Albino Red Blues" eseguita da R. Rodney, W. Davis jr, R. Carter, J. Guerin; "Cool Blues" eseguita da C. Parker, W. Davis jr, R. Carter, J. Guerin; "Laura" eseguita da C. Parker, B. Harris, C. Berghofer, J. Guerin; "Be My Love" cantata da Mario Lanza; "Parker's Mood" eseguita da K. Pleasure J. Lewis, P. Heath, K. Clarke; "This Time Dream's on Me" eseguita da C. Parker, M. Alexander, R. Brown, J. Guerin; "Ko Ko" eseguita da C. Parker, W. Davis jr, R. Carter, J. Guerin; "Buster's Last Stand" con R. Lang al sax alto; "Parker's Mood" eseguita da C. Parker, B. Harris, C. Berghofer, J. Guerin. ***Interpreti:*** Forester Whitaker (Charlie "Bird" Parker), Diane Venora (Chan Parker), Michael Zelkiner (Red Rodney), Samuel E. Wright (Dizzy), Keith David (Buster Franklin), Michael McGuire (Brewster), James Handy (Esteves), Damon Whitaker (Young Bird), Morgan Nagler (Kim), Arlen Dean Snyder (dott. Heath). ***Produttore:*** Clint Eastwood. ***Produzione:*** Malpaso Production. ***Distribuzione:*** Warner Bros. ***Durata:*** 163'.

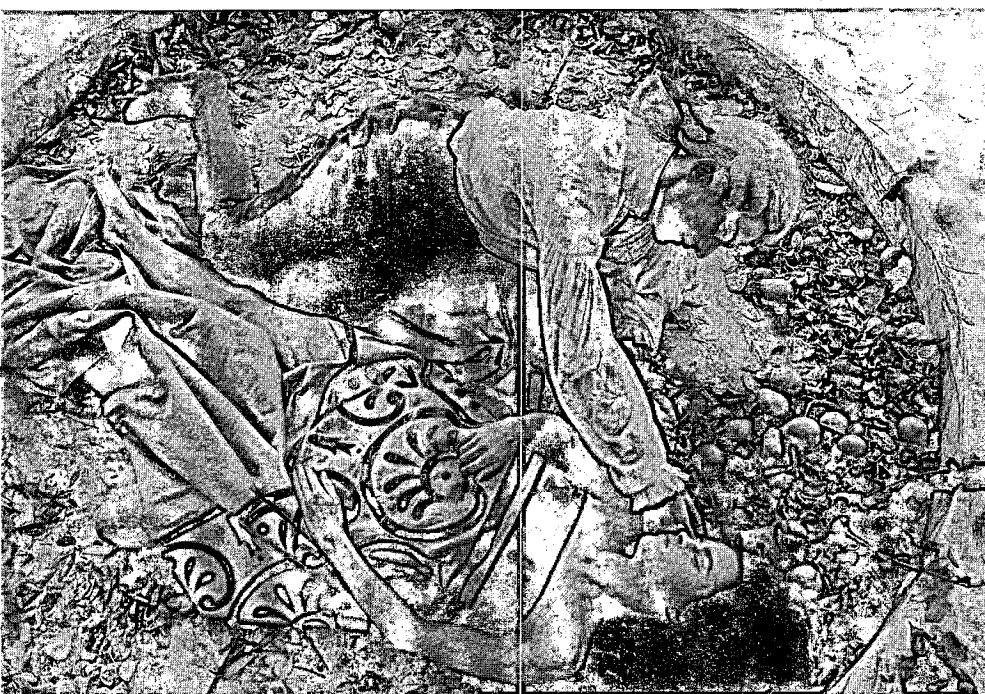
Infascelli, Leonardi, Monti: tre esordi femminili

Pietro Pintus

Ci sono debutti che comportano una lunga fase di apprendistato in cinema e in televisione. È il caso della trentacinquenne Fiorella Infascelli, figlia d'arte (suo padre, Carlo Infascelli, al quale ha dedicato un videoritratto-intervista, fu un noto produttore degli anni Cinquanta), assistente di Emidio Greco (al suo primo film, *L'invenzione di Morel*), di Pasolini e dei Bertolucci, autrice di un singolare film televisivo, *Ritratto di donna seduta*, trasmesso nel 1981, che ora esordisce con un lungometraggio per il cinema, *La maschera*. Il fatto che l'opera prima della Infascelli e quella di Daniele Luchetti, *Domani accadrà*, abbiano finito con il rappresentare, appaiate, l'Italia a Cannes, sia pure in una sezione marginale quale è "Un certain regard», ha colorato i due esordi di un significato quasi emblematico sul quale, giornalisticamente, sono state fatte frettolose considerazioni. Entrambi film "in costume", si è detto, e di conseguenza entrambi ben lontani dal proporre un'immagine riconoscibile dell'Italia d'oggi; e tutti e due favolistici nel rievocare uno smaltato Veneto settecentesco (il film della Infascelli) e la Maremma della metà dell'Ottocento (quello di Luchetti). Ora a parte il fatto che un autore, anche al cinema, parla sempre del proprio tempo pur se racconta di epoche lontane, gli elementi in comune ai due film — e si tratta di dati esteriori — sono tutti qui.
Si tratta infatti di opere profondamente diverse: ironica ballata picaresca l'avventura dei due butteri di *Domani accadrà*, sontuosa e aristocratica parabola sulle finzioni d'amore *La maschera*. Ma anche sul piano produttivo le differenze sono rilevanti. Il film di Luchetti, come del resto *Notte italiana* — anch'esso prodotto dalla Sacher film di Nanni Moretti — si propone uno svecchiamento del nostro cinema per così dire dall'interno: protezione dell'identità etnico-linguistica dell'opera, valorizzazione di interpreti solitamente male impiegati o trascurati, costi contenuti. Il film della Infascelli, che ha superato un budget di due miliardi, è stato girato interamente in inglese e ha come protagonisti Helena Bonham Carter (l'interprete di *Camera con vista*) e Michael Maloney. In tal senso *Domani accadrà* e *La maschera* si presentano semmai come emblematicamente contrari: il primo, alfiere di un prodotto artigianale, in qualche modo casalingo e rusticano, di pasta e confezione nostrane; il secondo, inserito in quel ciclo considerato da molti fatale di internazionalizzazione dell'immagine, con imperiosa prevalenza della lingua inglese. (In un trapasso di sfumature si va dalla Cavani e da Olmi, che rispettivamente per *France-*

sco e *La leggenda del santo bevitore* hanno fatto ricorso a interpreti stranieri, all'incredibile vicenda dei *Promessi sposi* televisivi, diretti da Salvatore Nocita per il servizio pubblico, in cui tutti recitano nella lingua di Shakespeare, compresi quei pochi attori italiani che vi prendono parte).

Si diceva che un film, anche se racconta epoche remote, riflette il presente del suo autore, il prevalente interesse di Fiorella Infascelli, assecondata nella stesura della sceneggiatura da Adriano Aprà (ma l'idea originaria del film sembra risalire al compianto Enzo Ungari, e ha collaborato al testo anche Ennio De Concini), si manifesta nel "mettere in scena" la recita dell'amore nel gioco a contrasto di un innamoramento e di una omologa ripulsa; e del lungo cammino che l'innamorato respinto compie per trasfondere nell'amata il proprio sentimento. Ma a ben guardare la messa in scena, nonostante l'esplicitazione dei rituali (la giovane che respinge l'amore è un'attrice, la vediamo nella realtà ma anche in ruoli di scena diversi, infine sul volto dell'innamorato si alternano le maschere, simbolo teatrale per eccellenza) non rimanda tanto al palcoscenico quanto segretamente a un ideale universo cinematografico attraversato dalla carretta misteriosa dei comici, da Bergman a Cocteau, dal Carné di *Les enfants du paradis* a Mizoguchi e, più vicino nel tempo, a Peter Greenaway.

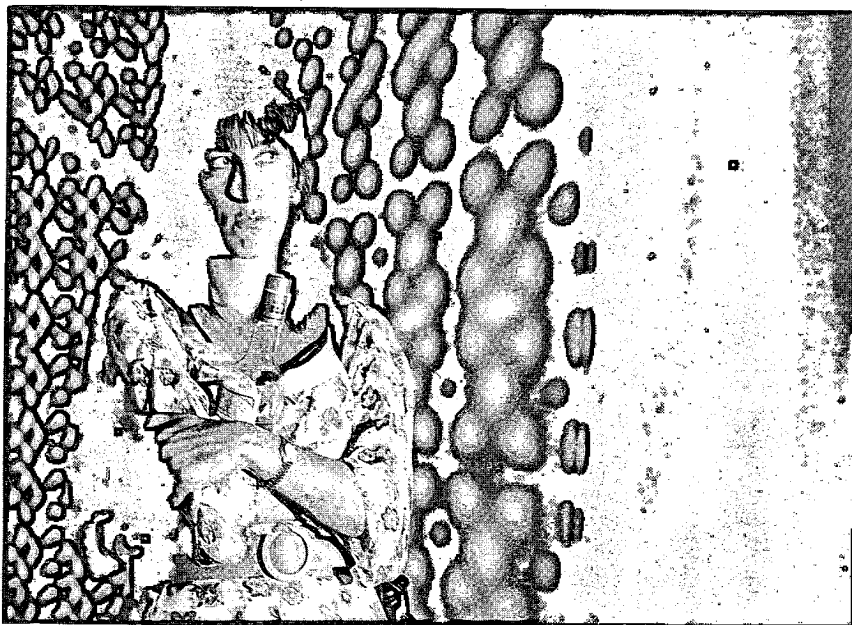
La vicenda si snoda in un'epoca imprecisata (ma i riferimenti culturali fanno pensare al tardo Settecento) e nella tersa scenografia della campagna veneta. Entro le mura di una splendida villa ora in abbandono, Leonardo, un gentiluomo sempre più sprofondato in una sua accidiosa

Michael Maloney e Helena Bonham Carter in *La maschera* di Fiorella Infascelli

deboscia e nell'alcol, rimane folgorato dall'apparizione di Iris, la giovanissima attrice di una compagnia girovaga che dà uno spettacolo nei giardini. Con brutalità le si accosta ma la ragazza respinge inorridita l'ubriaco. Disperato, il tetro farfallone amoroso fa ricorso a un fabbricante di maschere che è insieme artista e mago. Sorprendendo Iris con una serie di improvvise apparizioni e risvegliandone la curiosità con il volto sempre coperto da maschere straordinarie, ma senza mai rivelarsi, Leonardo trasforma la sedicenne ostile e inquieta in una febbrile donna innamorata: ma al momento del riconoscimento, colto da paura, fugge. Sarà lei a ritrovarlo nella villa che l'equilibrio conquistato da Leonardo attraverso l'amore ha rimesso in ordine, ripulito delle erbacce, ridisegnato in perfette geometrie. Si presenterà nel costume di Arlecchino, ultimo contrassegno di una vita d'artificio che ormai si appresta ad abbandonare: anche lei senza maschera, come l'uomo.

Storia di un viaggio interiore, alla scoperta di sé e dell'altro, itinerario liberatorio come al termine di un procedimento psicanalitico, *La maschera*, un po' troppo didascalico nelle simbologie (quel vecchio padre di Leonardo, unicamente intento con il telescopio a contemplare il cielo stellato — «l'infinito, Leonardo, è magnifico» —, le punture d'api avvisaglie della folgorazione amorosa, l'ultima maschera che come una pelle sottile ricalca le fattezze di Leonardo...), condensa il suo fascino nell'equilibrio armonioso della "rappresentazione", quasi sempre *en plain air*, nello scenario di una natura voluttuosa e dolce: al cui interno i momenti di accensione poetica sono proprio quelli delle "finzioni", gli spettacoli fantasiosi della compagnia ambulante (nella realtà sono i Colombaioni), e le mirabolanti esibizioni del gentiluomo con il volto coperto da sempre nuove maschere (bellissima la sequenza in cui, mentre gli attori provano, da un palchetto Leonardo con una maschera fiammeggiante si inserisce nel canto, sorprendentemente, con la sua voce baritonale).

Film d'équipe, *La maschera* deve molto al contributo della fotografia di Acacio De Almeida, di rilucente suggestione ma non formalisticamente estenuata, e soprattutto alle soluzioni scenografiche di Antonello Geleng e di Stefania Benelli: basterebbe quel carro dei comici, che traballante, carico di ammennicoli e di sapienza accumulata in tanti giochi foranei, avanza trionfale sull'erba come una carrozza di re (si pensa al Vogler chiamato a corte nel finale del *Volto*), a testimoniare della fertilità e dell'eleganza di certe invenzioni. La colonna musicale è firmata da Bacalov, sempre puntuale nell'evocare stagioni e atmosfere. Quanto ai due protagonisti, se la Bonham Carter, con quel visetto imbronciato e altero, i folti sopraccigli neri, è non solo "in parte" ma seducente nella figuretta di Iris, Michael Maloney al contrario è di una fissità e rigidezza che rinviano di certo alla immobilità delle maschere ma che non concorrono a dare sangue e accensioni al suo personaggio. Della Infascelli si è detto; sicuramente un buon esordio, di sicura professionalità, soprattutto esente da birignao televisivi. Cinema-cinema, per fortuna, a dimostrazione che la pratica elettronica può concorrere non solo a non adulterare i linguaggi ma ad arricchirne il valore espressivo.

In una stagione contraddittoria e balzana del cinema italiano quale è stata quella appena conclusa (giugno del 1988), fanno spicco, insieme con l'esordio di Fiorella Infascelli, altre due opere prime firmate da donne, *La*

Valeria D'Obici in *La rosa bianca* di Francesca Romana Leonardi

rosa bianca di Francesca Romana Leonardi e *Gentili signore* di Adriana Monti. La coincidenza è abbastanza singolare: si è così poco abituati a un nostro cinema al femminile (in un'epoca in cui è comunque abbastanza raro registrare la nascita di nuovi talenti) che verrebbe la tentazione di trarre dall'avvenimento qualche illazione e non pochi auspici per il futuro. Ma la prudenza consiglia di stare in ogni caso ai fatti, mettendo da parte il pur stimolante meccanismo delle generalizzazioni.
Semmai ciò che viene in evidenza subito dalla visione dei tre film è il modo occultato, per così dire, e trasversale con il quale la regista di *La maschera* ci ricorda di essere donna: sarebbe difficile indovinare, non conoscendo niente dell'autore del film, la matrice femminile. Mentre sia pure su piani tra loro diversi *La rosa bianca* e *Gentili signore* sono persuasivi apologhi sulla condizione della donna oggi, rivelano un'ottica inconfondibile e pur prescindendo da una programmatica preoccupazione femminista poeticamente mettono in circolo alcune indicazioni allarmanti tracciando i ritratti, lontani da qualsiasi stereotipo, delle rispettive protagoniste. È confortante in ogni caso constatare l'assenza di bellurie e di ghirigori formalistici che affliggono le opere prime di tanti registi, maschi e femmine; e per converso cogliere un'attenzione stilistica continuamente rapportata ai contenuti del film: il resoconto di una deriva, psicologica e sentimentale, e di una parallela presa di coscienza nella *Rosa bianca*; la storia ilarotragica di una acquiescenza alla vita *così com'è*, sotto la scorza di una dura e amarognola consapevolezza, in *Gentili signore*.
Il film della Leonardi punta rischiosamente (ma intelligentemente) sul monologo, in una struttura unidimensionale: a parte l'incontro e alcune telefonate con un editore che le affida l'incarico di scrivere l'ultimo capitolo di un romanzo rosa (si è perso l'originale o è solo un espediente di

sceneggiatura?) e la frettolosa incursione di un'amica invitata a colazione, la vita della protagonista, Lilli, è bloccata nel proprio piccolo quieto universo domestico. Quarantenne, rassegnata ma non spenta, la donna ha conservato e preservato la sua casa a immagine del marito lontano, ormai da quattro anni in Africa per lavoro e che ora dopo molte partenze rinviate sta finalmente per tornare; così come ha conservato e preservato se stessa, impermeabile come sembra al mondo esterno, e unicamente in comunicazione, a senso unico, con la radio accesa di continuo e che in sottofondo accompagna tutte le sue giornate.
Il dover mettere le mani nel romanzetto affidatole (ha solo tre giorni di tempo, questa volta l'incombenza è più complessa di una semplice revisione delle bozze) provoca in Lilli un sommovimento: il fragile equilibrio di tutti questi anni, nello sforzo di cercare in direzioni diverse una conclusione al patetico romanzo d'amore, comincia lentamente a incrinarsi, realtà e finzione s'incrociano e finiranno col sovrapporsi, mentre la docile casalinga fa ricorso agli unici strumenti di conoscenza con i quali ha dimestichezza: le lettere del marito, i filmini da dilettante che concernono i loro primi mesi di matrimonio, le fotografie. Nel piccolo appartamento non compare la televisione, quindi ogni messaggio è affidato alla parola trasmessa, per radio o al telefono. E se l'immagine prende corpo (i filmini, le fotografie, le lettere, i ricordi recuperati dell'infanzia) è come se in qualche modo fosse silenziosa nella sua meccanica ripetitività. La suggestione un po' monocorde del film è proprio nel movimento binario di Lilli — che tenta di scrivere finali differenti, nella finzione, e che a poco a poco si dispone ad approntare anche alla propria esistenza di conformista devota una variante — all'interno di questa claustrazione dalla quale uscirà di colpo con un atto liberatorio.

Patrizia Mulas e, nella pagina accanto, Marina Confalone in *Gentili signore* di Adriana Monti.

Si diceva che Lilli ha custodito la sua casa nel ricordo totalizzante del marito; in realtà l'appartamento è un museo dell'appiattimento borghese e del cattivo gusto, perché se da un lato i lenzuoli che coprono il divano testimoniano dell'attenzione al risparmio e di una protezione piccolo-borghese del passato, vistosi contrassegni kitsch — dai portaritratti ai mobili, all'atteggiarsi di Giorgio, il marito, nei filmati — sono il simbolo corposo soprattutto di una categoria dello spirito, l'opacità dei sentimenti e il loro mascheramento, la convenzione dei rapporti, il formalismo filisteo di fondo. Nel film c'è un momento rilevante quando un colpo di vento spalanca una finestra e fa volare lontano un mucchio di fotografie che Lilli ha sciorinato sul letto insieme con i suoi poveri ricordi. Quel segnale sovvertitore (è un colpo di ramazza al passato, ma è anche una boccata d'aria ossigenata in un ambiente asfittico) preannuncia con altri più sommersi ciò che accadrà alla fine.
Lilli ha saputo che è stato Giorgio a sollecitare l'editore a "dare qualcosa da fare" a sua moglie, come scarico di coscienza, a compensazione di tutti gli anni in cui lui solo ha potuto scegliere, non rinunciando al lavoro per dedicarsi alla moglie e viceversa, come invece ha fatto lei. Con una un po' troppo convenzionale giustapposizione degli eventi Lilli uscirà di casa per consegnare il testo compiuto all'editore e andare all'aeroporto ad accogliere il marito: ma si fermerà per strada, getterà il manoscritto nel cassone dell'immondizia e assisterà senza essere vista all'arrivo del marito a casa. Il futuro è imperscrutabile ma quel che è certo è che la protagonista, che ha in Valeria D'Obici — giustamente premiata a Sanremo come migliore interprete femminile alla Mostra internazionale del film d'autore — una eccellente interprete, ha preso con determinazione la prima decisione autentica della sua vita.
Se il sostrato di fondo mette in rilievo anche in questo caso frustrazioni ancestrali e altrettanto congenite alienazioni, spira tutt'altra aria in *Gentili signore* di Adriana Monti. Balza subito chiaro — il linguaggio è spezzato e tagliente, le battute sono spesso acuminate e mordaci — un gusto deformante, di sapore ironico-espressionista, nel descrivere un gruppo di donne (siamo al Nord, in Lombardia) che ormai da anni lavorano insieme: hanno costituito, stampando e colorando tessuti, una piccola cooperativa, metafora di una forma di protezione e autodifesa, e di baluardo contro la solitudine. Perché di donne sole si tratta anche se alcune di loro sono sposate e a casa c'è un uomo che aspetta. *Gentili signore* fa capo ad Amelia, ancora una quarantenne, affidata a un'altra presenza incisiva del nostro cinema (e non solo di quello), Marina Confalone, ma la sua struttura è corale, con un disegno a mosaico che mette a profitto uno stile ellittico e allusivo con sapiente padronanza. La leggerezza del tocco, i dialoghi pertinenti, il procedimento della sospensione e del non detto ci introducono nella vita del gruppetto (che ci viene presentato in una sala da ballo, fra tanghi e cha cha cha, così come lo ritroveremo specularmente alla fine), il quale deve fare i conti con le dimissioni, improvvise e misteriose, di Clara da responsabile della cooperativa.
Viene eletta al suo posto Amelia, ma subito si trova sommersa in un mare di scartoffie che rivelano inadempienze e lacune amministrative (per cavarsela dovranno sborsare parecchi milioni) e ferita nella sua vita privata: la sua migliore amica, e che fa parte del gruppo, è diventata

l'amante del marito. *Gentili signore* non casualmente mette in campo ulcerazioni e sconfitte dell'età sinodale e oltre, con un'attenzione persino compiaciuta ai guasti del tempo e ai volti sfioriti e devastati, con dentro ancora fuochi accesi e braci («a te» dice una «la menopausa ti ha portato la pace dei sensi»; «e a te» ribatte l'altra «non ha portato niente») e al sapore amaro di un lavoro consumato anche di notte, sfiancandosi di fatica, come una droga indispensabile per tirare avanti: si saprà alla fine, da una lettera fatta trovare volutamente in ritardo, che Clara se ne è andata, non facendosi più vedere da nessuno, il giorno in cui ha avuto la conferma di essere colpita da un male senza rimedio (ma anche il male senza scampo rimanda a un altro male, immedicabile, quello di vivere).
Questi rintocchi funebri echeggiano all'interno di un racconto che si sviluppa con apparente svagatezza e crepitante levità e i cui risvolti drammatici sembrano sciogliersi in umori sardonici, in una gelosa e un po' buffa custodia di sé e del destino che è toccato in sorte. Amelia una mattina all'alba ha uno *showdown* con l'amica e si riconcilia con il marito, abbandona il gruppo e va a lavorare "sotto padrone", ma ha conquistato una sua libertà, sia pure monca e forse provvisoria, e nelle ultime inquadrature la ritroviamo nella sala da ballo in coppia con la rivale di un tempo, sorridente e all'apparenza smemorata, di certo avviata come le sue ex compagne più anziane a una stoica ma irridente accettazione dei misfatti e anche delle stramberie della vita (una di loro cerca la lettera delle dimissioni di Clara, introvabile, con il pendolino).

Gentili signore

Italia, 1987. ***Regia:*** Adriana Monti. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Adriana Monti, Sergio Vecchio, Angelo Cordini. ***Fotografia*** (colore): Angelo Cordini. ***Montaggio:*** René Condoluci. ***Scenografia:*** Roberto Lucifero. ***Costumi:*** Franca Bertagnolli. ***Musica:*** Franco D'Andrea. ***Interpreti:*** Maria Confalone (Amelia), Anna Bonaiuto (Vanna), Anita Laurenzi (Erminia), Relda Ridoni (Maria), Dina Carbone (Aurora), Giampiero Solari (Mario), Paolo Bessegato (Guglielmo), Patrizia Zappa Mulas (Barbara), Silvano Piccardi (Aldo), Angela Finocchiario (Eleonora). ***Produzione:*** A&B Films. ***Durata:*** 100'. ***Formato:*** 16 mm.

La maschera

Italia, 1988. ***Regia:*** Fiorella Infascelli. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Adriano Aprà, Fiorella Infascelli, con la collaborazione di Ennio De Concini e Enzo Ungari. ***Fotografia*** (colore): Acacio de Almeida. ***Montaggio:*** Francesco Malvestito. ***Scenografia:*** Antonello Geleng, Stefania Benelli. ***Costumi:*** Aldo Buti. ***Musica:*** Luis Bacalov. ***Interpreti:*** Helena Bonham Carter (Iris), Michael Maloney (Leonardo), Feodor Chaliapin (padre di Leonardo), Roberto Herlitzka (Elia), Michele De Marchi (capocomico), Alberto Cracco (Viola), Valentina Lainati (Maria), Saskia Colombaioni (Saskia), Arnaldo Colombaioni (Nani), Valerio Colombaioni (Ercolino), Walter Colombaioni (acrobata), Maria Tedeschi (Tatia), Massimo Fedele (don Gaetano). ***Produttori:*** Lilia Smecchia, Ettore Rosboch. ***Produzione:*** Raidue, Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico, Best International Films. ***Distribuzione:*** Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. ***Durata:*** 90'.

La rosa bianca

Italia, 1987. ***Regia, soggetto, sceneggiatura e montaggio:*** Francesca Romana Leonardi. ***Fotografia*** (colore): Bruno di Virgilio. ***Scenografia e costumi:*** Annabruna Gola. ***Suono:*** Goffredo Salvatori. ***Musiche:*** Cam. ***Interpreti:*** Valeria D'Obici (Lilli), Luigi Di Gianni (l'editore), Michele Mirabella (Giorgio), Nadia Ferrero (Gloria), Ivano Errera (lo zingaro). ***Produzione:*** Telimmagini. ***Durata:*** 83'. ***Formato:*** 16 mm.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

nella collana

"Quaderni del C.S.C."

sono usciti:

per Andrej Tarkovskij

atti del convegno del 19 gennaio 1987

per Alessandro Blasetti

atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987

di prossima pubblicazione:

Inventare dal vero

atti del colloquio sui rapporti tra cinema e storia
(27 aprile 1987)

I dieci film italiani preferiti dalla critica

Per l'Anno europeo del cinema e della televisione «Bianco e Nero» ha promosso un referendum tra i critici cinematografici iscritti al sindacato di categoria, i docenti universitari di discipline cinematografiche, i soci effettivi dell'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, i conservatori delle cineteche, al fine di indicare i dieci film italiani di maggiore rilevanza dalle origini del cinema.
Promosso nel 1987, il referendum è stato chiuso il 31 dicembre dello stesso anno. Hanno partecipato, inviando schede valide, 203 dei 300 operatori invitati. A ciascuno era stato chiesto d'indicare non più di dieci titoli in ordine di preferenza. Qualcuno si è tenuto al disotto del numero massimo, altri lo hanno superato, e in tal caso i titoli in eccesso sono stati esclusi. Quanto all'ordine di preferenza, poiché nella grande maggioranza i partecipanti si sono dichiarati restii ad attenervisi, preferendo l'ordine sparso o alfabetico o cronologico, esso è stato abbandonato e tutte le citazioni hanno finito per avere il medesimo peso. In totale sono stati espressi 2015 voti, distribuiti fra 277 film di 88 registi.
Nelle intenzioni non ci si proponeva tanto di stilare una graduatoria e di proclamare un vincitore, quanto d'individuare, se possibile, le linee di tendenza oggi dominanti nella cultura cinematografica italiana. Tuttavia un "vincitore" era inevitabile: e che se ne siano trovati addirittura due, grazie a un salomonico quanto fortuito ex aequo, consente di non enfatizzare eccessivamente un solo titolo e di guardare piuttosto al quadro generale. Tale quadro può essere considerato da vari punti di vista e seguendo differenti criteri, atti a convalidare o correggere i dati più immediati offerti dalla graduatoria dei film (vedi pp. 96-100). 277 titoli possono sembrare troppi e 88 registi sono davvero tanti. Ma il fatto che 1504 voti, pari al 75% del totale, si siano concentrati su 49 film (con almeno dieci indicazioni) e che circa la metà dei registi si accaparrino l'85% delle preferenze ridimensiona l'impressione di un'eccessiva dispersione delle preferenze e consente di delineare un quadro sufficientemente omogeneo e coerente.
Si vedano i primi 10 titoli: appartengono a 6 autori in tutto, di cui uno (Visconti) ha ben tre citazioni, due (Fellini e Rossellini) ne hanno due, e tre (Antonioni, De Sica e Rosi) una. È una prima conferma alla graduatoria per titoli; conviene allora sottoporla a ulteriore verifica allargando lo sguardo all'intero complesso delle citazioni, per arrivare a formulare una graduatoria per autori basata sul numero di film da cui ciascuno è rappresentato.

Seguendo tale criterio si ottiene il seguente risultato:

1.	Fellini	15
2.	Antonioni, Rossellini, Visconti	13
5.	Pasolini	12
6.	De Sica	10
7.	Blasetti, Camerini, Monicelli, Rosi, Scola, P. e V. Taviani	7
13.	Ferreri, Germi, Leone, Olmi	6
17.	B. Bertolucci, Castellani, De Santis, D. Risi, Toti	5
22.	Bellocchio, Comencini, Lattuada, Moretti, Petri, Pietrangeli, Steno, Zurlini	4
30.	Cavani, Genina	3
32.	Alessandrini, Amelio, Bene, C.L. Bragaglia, Brass, Brusati, Citti, Freda, Mari, Maselli, Matarazzo, Mattoli, Orsini, Palermi, Poggioli, M. Soldati, Vancini, Zeffirelli	2
50.	M. Bava, Bencivenga, G. Bertolucci, Bozzetto, A.G. Bragaglia, Brignone, Calzavara, Carpi, S. Corbucci, Cottafavi, D'Annunzio, E. De Filippo, Del Monte, De Robertis, De Seta, Fabre, Festa Campanile, Ghione, E. Giannini, Giraldi, Guazzoni, Lorenzini, Loy, Maggi, Martoglio, Mastrocinque, Oxilia, Pagliero, Pastrone, Pellegrini, Pontecorvo, Ronconi, Ruttmann, Schifano, Serena, Straub (e Huillet), Troisi, Wertmüller, Zampa	1

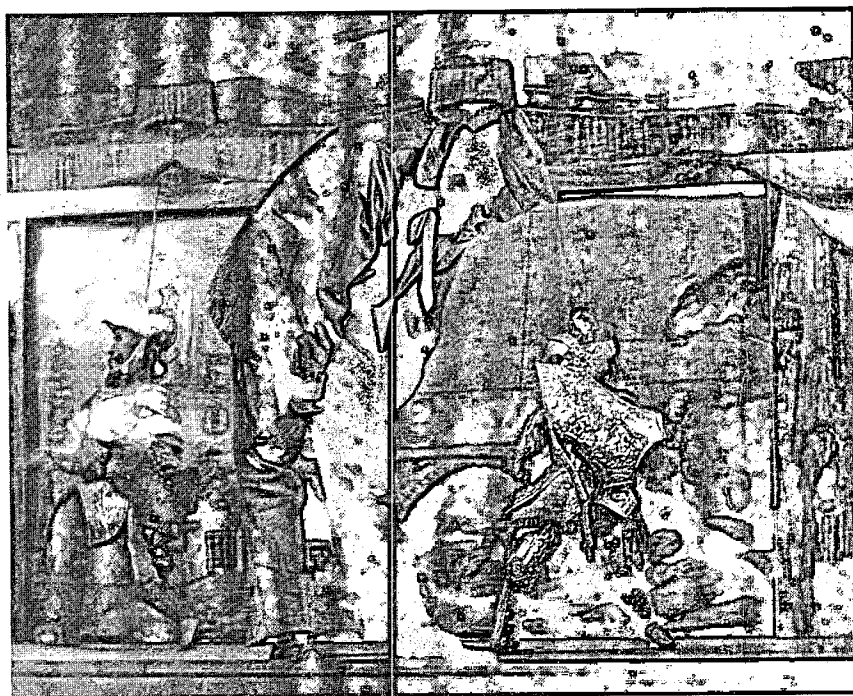
Un primo dato sembra dunque acquisito. Esistono cinque autori — Antonioni, De Sica, Fellini, Rossellini, Visconti — che s'insediano nelle prime posizioni sia nella classifica per il film più votato sia in quella per numero di titoli citati. Tra loro s'insinua di volta in volta un altro nome: nel primo caso è Rosi, con i 55 voti di *Salvatore Giuliano*, nel secondo è Pasolini con ben 12 film citati. Gli autori più votati si avvicendano tra loro; in questa seconda graduatoria Fellini scavalca Rossellini e De Sica, il quale cede qualche posizione, mentre avanzano Antonioni e Visconti.
Può allora esser tentata una terza verifica, basata stavolta non già sul numero di titoli con cui ciascun autore è presente ma sulla quantità di voti conseguiti complessivamente. Limitiamola alle prime dieci posizioni e osserviamo questa nuova graduatoria:

Visconti	271
Rossellini	237
Fellini	232
De Sica	178
Antonioni	177
Pasolini	113
P. e V. Taviani	74
Rosi	70
B. Bertolucci	50
Olmi	49

La conferma è perentoria: sia pur variamente alternandosi — stavolta è Visconti che con i suoi 271 voti complessivi conquista la posizione di testa — i cinque autori maggiori formano un gruppo compatto che non tollera intrusioni: gli infiltrati — prima Rosi, poi Pasolini — vengono definitivamente respinti in un drappello di pur prestigiosi rincalzi, comprendente anche i fratelli Taviani, B. Bertolucci e Olmi.
Una così inequivoca persistenza di certi valori, quale che sia l'angolazione da cui le risposte vengono interpretate, pone un secondo punto fermo: tra i film più votati in assoluto non esistono *exploit* isolati, tutti sono firmati da registi di tenuta costante, spesso nell'arco di decenni; la considerazione dei votanti si estende dunque dal singolo film al complesso di un'intera carriera. Chi, per esempio, non ha votato una delle opere vincitrici ha comunque quasi sempre tenuto presenti altri film del medesimo autore. Con una conseguenza apparentemente paradossale: che *Ladri di biciclette* e *Paisà* avrebbero ottenuto ancora più voti se De Sica e Rossellini non avessero anche realizzato, rispettivamente, *Umberto D.* e *Miracolo a Milano* o *Roma città aperta* e *Viaggio in Italia.* La prolificità, insomma, al più alto livello può risultare addirittura penalizzante in un certo tipo di graduatoria; pur se, naturalmente, finisce poi per premiare nelle graduatorie "alternative".
Ciò vale, s'intende, per le primissime posizioni. Diversa situazione per quelle di immediato rincalzo, dove si trovano registi che pur non emergendo con un'opera di spiccato rilievo recuperano posizioni nelle classifiche per numero di citazioni o per voti complessivi. È il caso, per esempio, di Bernardo Bertolucci o dei fratelli Taviani, che senza fruire di un titolo eccellente posseggono però varie frecce al loro arco e risalgono nella graduatoria per citazioni; oppure — situazione opposta — il caso di Olmi, ottimamente piazzato con *L'albero degli zoccoli,* a cui però non aggiungono granché i voti racimolati da altre opere; o addirittura il caso di un Pontecorvo che, non potendo affiancare nessun altro titolo a *La battaglia di Algeri*, scivola nelle zone infime delle altre due graduatorie.
Cosa simile accade al Pastrone di *Cabiria*; ma qui il fenomeno investe l'intera area del cinema muto il quale, se proprio non esce con le ossa rotte dal sondaggio, non può certo dirsi che consegua risultati particolarmente brillanti. Sedici titoli su 277 costituiscono poco più del 5% del totale, e 79 voti complessivi, di cui più della metà accaparrati dal solo *Cabiria*, realizzano una percentuale ancora minore. Indifferenza dei critici d'oggi verso il cinema delle origini? Scarsità di reperti consultabili? Intrinseca modestia della produzione italiana dei primi tre decenni a paragone della coeva produzione francese o tedesca, americana o russo-sovietica? Questo il sondaggio non dice, rimandando a possibili interpretazioni storiche. Piuttosto incuriosisce il numero di voti conseguiti da *Sperduti nel buio:* scomparso da oltre quarant'anni, dove mai l'avranno visto alcuni di quelli che l'hanno votato?
Tra i registi della prima "rinascita" piace registrare l'onorevole tenuta dei due patriarchi del pre-neorealismo, Blasetti e Camerini, mentre distratte citazioni ottengono Genina, Poggioli, Palermi, Alessandrini, Castellani, Soldati, e nessuna Chiarini, Righelli o Franciolini; per converso c'è chi si ricorda di esponenti della vecchia guardia, e del puro mestiere, come Brignone, Bragaglia, Calzavara, o dei più giovani Freda, Mattoli, Cottafavi.

Inferiore alle attese appare, tutto sommato, il piazzamento complessivo degli epigoni del neorealismo, da Germi a Lattuada, da Zampa a De Santis, da Petri a Maselli, a Damiani, con sorprendenti punte negative per De Seta, Vancini e il già citato Pontecorvo.
Non miglior sorte sembra toccare — salve le dovute eccezioni, tra cui spicca quella del tenace Monicelli — alla commedia all'italiana: da Risi a Pietrangeli, da Comencini alla Wertmüller, da Loy a Festa Campanile, un "genere" di così vasto successo non sembra reggere alla distanza e s'incaglia nelle secche della classifica medio-bassa. Lo stesso Scola, che pure ha molto contribuito a nobilitare il genere per poi svincolarsene, consegue una posizione brillante ma non esaltante. Né volano molto alto gli ex giovani, il cui capofila Bellocchio sembrava vent'anni fa dover dare un salutare scossone a una cinematografia un po' stagnante e rinnovare tematiche e linguaggio.
Tra gli *outsider*, Leone ha numerosi estimatori, e qualcuno ne ha Brass; infine dovrebbe sorprendere Gianni Toti, brillante diciassettesimo per numero di citazioni (alla pari con Castellani, B. Bertolucci, D. Risi, De Santis): ma si vada a guardare chi lo ha votato.
E i giovani? I post-moderni? I nuovi comici? I beneficiari dell'articolo 28? Con la sola eccezione di Nanni Moretti, assunto a pieno titolo fra gli "adulti", il giudizio dei critici è perentorio: badino a crescere. Se ne riparlerà — se pure — tra dieci anni, al prossimo sondaggio.

I film preferiti

		Voti
1.	*Ladri di biciclette* (1948, Vittorio De Sica)	93
	Paisà (1947, Roberto Rossellini)	
3.	*Fellini 8 e 1/2* (1963, Federico Fellini)	83
4.	*Roma città aperta* (1945, Roberto Rossellini)	73
5.	*Ossessione* (1943, Luchino Visconti)	70
6.	*La dolce vita* (1960, Federico Fellini)	67
7.	*L'avventura* (1960, Michelangelo Antonioni)	63
8.	*Senso* (1954, Luchino Visconti)	60
9.	*Salvatore Giuliano* (1962, Francesco Rosi)	56
10.	*La terra trema* (1949, Luchino Visconti)	55
11.	*Umberto D.* (1952, Vittorio De Sica)	47
12.	*Accattone* (1961, Pier Paolo Pasolini)	46
13.	*Cabiria* (1914, Giovanni Pastrone)	40
14.	*L'albero degli zoccoli* (1978, Ermanno Olmi)	38
15.	*Il sorpasso* (1962, Dino Risi)	33
16.	*I pugni in tasca* (1965, Marco Bellocchio)	30
17.	*Rocco e i suoi fratelli* (1960, Luchino Visconti)	29
	Blow up (1967, Michelangelo Antonioni)	
	Dillinger è morto (1968, Marco Ferreri)	

Dots M. Johnson nel 2° episodio di *Paisà* di Roberto Rossellini. Sopra, Enzo Staiola in *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica.

20.	*Il grido* (1957, Michelangelo Antonioni)	25
	La notte di San Lorenzo (1982, Paolo e Vittorio Taviani)	
	San Michele aveva un gallo (1972, Paolo e Vittorio Taviani)	
23.	*1860* (1933, Alessandro Blasetti)	24
24.	*Amarcord* (1973, Federico Fellini)	23
	Viaggio in Italia (1954, Roberto Rossellini)	
26.	*Professione: reporter* (1975, Michelangelo Antonioni)	22
	I vitelloni (1953, Federico Fellini)	
28.	*Il Vangelo secondo Matteo* (1964, Pier Paolo Pasolini)	19
29.	*Germania anno zero* (1948, Roberto Rossellini)	18
30.	*Miracolo a Milano* (1951, Vittorio De Sica)	16
	Uccellacci e uccellini (1966, Pier Paolo Pasolini)	
	Ultimo tango a Parigi (1972, Bernardo Bertolucci)	
33.	*Il Gattopardo* (1963, Luchino Visconti)	15
	Io la conoscevo bene (1965, Antonio Pietrangeli)	
	La strategia del ragno (1970, Bernardo Bertolucci)	
36.	*La battaglia di Algeri* (1966, Gillo Pontecorvo)	14
37.	*Bellissima* (1952, Luchino Visconti)	13
	L'eclisse (1962, Michelangelo Antonioni)	
	Morte a Venezia (1971, Luchino Visconti)	
	I soliti ignoti (1958, Mario Monicelli)	
41.	*Una giornata particolare* (1977, Ettore Scola)	12
	La messa è finita (1985, Nanni Moretti)	
43.	*La grande guerra* (1959, Mario Monicelli)	11
	Sciuscià (1946, Vittorio De Sica)	
45.	*Cronaca di un amore* (1950, Michelangelo Antonioni)	10
	Quattro passi fra le nuvole (1942, Alessandro Blasetti)	
	La ricotta (1963, Pier Paolo Pasolini)	
	La strada (1954, Federico Fellini)	
	Gli uomini, che mascalzoni... (1932, Mario Camerini)	
50.	*Assunta Spina* (1915, Gustavo Serena)	9
	Il Casanova di Fellini (1976, Federico Fellini)	
	C'eravamo tanto amati (1974, Ettore Scola)	
	Divorzio all'italiana (1962, Pietro Germi)	
	Novecento (1976, Bernardo Bertolucci)	
	Sperduti nel buio (1914, Nino Martoglio)	

56. (con n. 8 voti)

Il conformista (1970, Bernardo Bertolucci)
La famiglia (1987, Ettore Scola)
Europa '51 (1952, Roberto Rossellini)
Le mani sulla città (1963, Francesco Rosi)
Nostra Signora dei Turchi (1968, Carmelo Bene)

61. (con n. 7 voti)

La grande abbuffata (1973, Marco Ferreri)
Kaos (1984, Paolo e Vittorio Taviani)
Padre padrone (1979, Paolo e Vittorio Taviani)
La presa del potere da parte di Luigi XIV (1966, Roberto Rossellini)
Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975, Pier Paolo Pasolini)

66. (con n. 6 voti)

Allonsanfan (1974, Paolo e Vittorio Taviani)
C'era una volta in America (1984, Sergio Leone)
Il ferroviere (1956, Pietro Germi)
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (1970, Elio Petri)
La notte (1961, Michelangelo Antonioni)

71. (con n. 5 voti)

La corona di ferro (1941, Alessandro Blasetti)
Francesco, giullare di Dio (1950, Roberto Rossellini)
Ludwig (1973, Luchino Visconti)
Per un pugno di dollari (1964, Sergio Leone)

Il posto (1961, Ermanno Olmi)
Rotaie (1929, Mario Camerini)
Totò a colori (1952, Steno)
La visita (1963, Antonio Pietrangeli)

79. (con n. 4 voti)

L'armata Brancaleone (1966, Mario Monicelli)
C'era una volta il West (1968, Sergio Leone)
Il deserto dei tartari (1976, Valerio Zurlini)
Deserto rosso (1964, Michelangelo Antonioni)
Edipo re (1967, Pier Paolo Pasolini)
Ginger e Fred (1986, Federico Fellini)
L'oro di Napoli (1954, Vittorio De Sica)
Riso amaro (1949, Giuseppe De Santis)
Lo sceicco bianco (1952, Federico Fellini)
Il signor Max (1937, Mario Camerini)
Stromboli, terra di Dio (1949, Roberto Rossellini)

90. (con n. 3 voti)

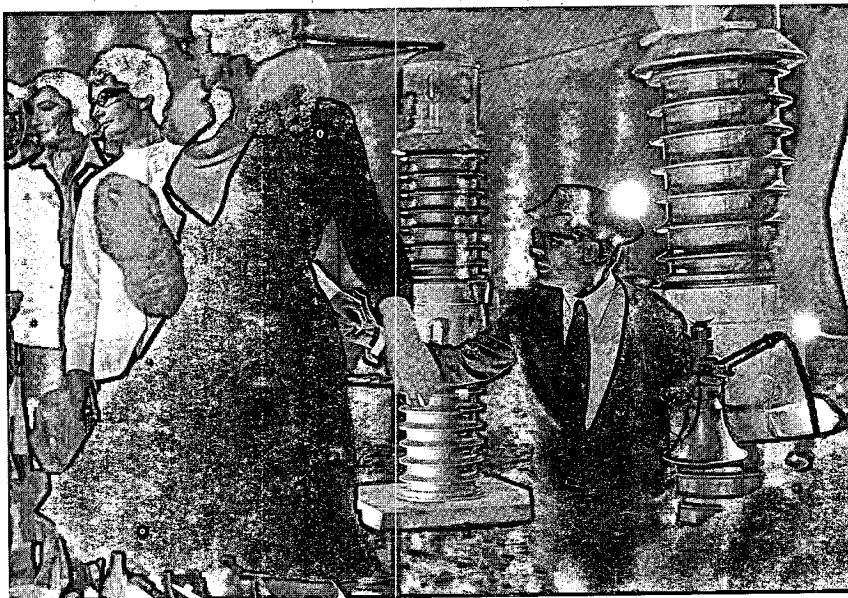
Acciaio (1933, Walter Ruttmann)
Un americano a Roma (1954, Steno)
L'ape regina (1963, Marco Ferreri)
Bianca (1983, Nanni Moretti)
La caduta degli dei (1969, Luchino Visconti)
I fidanzati (1963, Ermanno Olmi)
Il fiore delle mille e una notte (1974, Pier Paolo Pasolini)
Gruppo di famiglia in un interno (1974, Luchino Visconti)
Maciste all'inferno (1926, Guido Brignone)
Mamma Roma (1962, Pier Paolo Pasolini)
Piccolo mondo antico (1940, Mario Soldati)
Roma (1972, Federico Fellini)
San Giovanni decollato (1940, Amleto Palermi)
Sedotta e abbandonata (1963, Pietro Germi)
Tutti a casa (1960, Luigi Comencini)
Uomini sul fondo (1940, Francesco De Robertis)
Un uomo da bruciare (1962, Paolo e Vittorio Taviani e Valentino Orsini)
Vecchia guardia (1935, Alessandro Blasetti)
Una vita difficile (1961, Dino Risi)

109. (con n. 2 voti)

Adua e le compagne (1960, Antonio Pietrangeli)
I bambini ci guardano (1943, Vittorio De Sica)
Banditi a Orgosolo (1961, Vittorio De Sica)
Il cappello a tre punte (1934, Mario Camerini)
Il cappotto (1952, Alberto Lattuada)
La ciociara (1960, Vittorio De Sica)
Due soldi di speranza (1952, Renato Castellani)
Ecce Bombo (1978, Nanni Moretti)
La finestra sul luna park (1957, Luigi Comencini)
Giù la testa (1971, Sergio Leone)
Grandi magazzini (1938, Mario Camerini)
L'uomo di paglia (1957, Pietro Germi)
Vaghe stelle dell'Orsa (1965, Luchino Visconti)
Zabriskie Point (1970, Michelangelo Antonioni)
Guardie e ladri (1951, Steno e Mario Monicelli)
L'innocente (1976, Luchino Visconti)
Io sono un autarchico (1977, Nanni Moretti)
Un maledetto imbroglio (1960, Pietro Germi)
Il Messia (1975, Roberto Rossellini)
Le notti di Cabiria (1957, Federico Fellini)
L'orribile segreto del dr. Hichcock (1962, Robert Hampton [Riccardo Freda])
Il portiere di notte (1974, Liliana Cavani)
Prima della rivoluzione (1964, Bernardo Bertolucci)
La prima notte di quiete (1972, Valerio Zurlini)
Quanto è bello lu murire acciso (1975, Ennio Lorenzini)
Quo vadis? (1912, Enrico Guazzoni)
Sissignora (1942, Ferdinando Maria Poggioli)
Teorema (1968, Pier Paolo Pasolini)
Thaïs (1916, Anton Giulio Bragaglia)
Treno popolare (1933, Raffaello Matarazzo)
I tulipani di Haarlem (1970, Franco Brusati)
Uomini contro (1970, Francesco Rosi)

141. (con n. 1 voto)

Addio giovinezza! (1940, Ferdinando Maria Poggioli)
Allegro non troppo (1977, Bruno Bozzetto)
Amor pedestre (1914, Marcel Fabre)
L'albergo degli assenti (1939, Raffaello Matarazzo)
Aquila nera (1946, Riccardo Freda)
Un anno di scuola (1977, Franco Giraldi)
Le amiche (1955, Michelangelo Antonioni)
L'amorosa menzogna (1949, Michelangelo Antonioni)
L'assedio dell'Alcazar (1940, Augusto Genina)
La banda degli onesti (1956, Camillo Mastrocinque)
Il boom (1963, Vittorio De Sica)
Brutti, sporchi e cattivi (1976, Ettore Scola)
Il buono, il brutto, il cattivo (1967, Sergio Leone)
Carmela (1942, Flavio Calzavara)
Carosello napoletano (1954, Ettore Giannini)
Il caso Mattei (1972, Francesco Rosi)
Casotto (1977, Sergio Citti)
La cena delle beffe (1941, Alessandro Blasetti)
Cenere (1916, Febo Mari)
I cento cavalieri (1965, Vittorio Cottafavi)
Chiedo asilo (1979, Marco Ferreri)
Chi lavora è perduto (1963, Tinto Brass)
I clowns (1970, Federico Fellini)
Colpire al cuore (1983, Gianni Amelio)
Un colpo di pistola (1942, Renato Castellani)
I compagni (1963, Mario Monicelli)
Corpo d'amore (1972, Fabio Carpi)
Cristo si è fermato a Eboli (1979, Francesco Rosi)
Cronaca di una morte annunciata (1987, Francesco Rosi)
Cuor di Télema (1984, Gianni Toti)
Cuore (1986, Luigi Comencini)
Dalla nube alla Resistenza (1979, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet)
Dal polo all'equatore (1986, Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi)
I dannati della terra (1970, Valentino Orsini)
Darò un milione (1935, Mario Camerini)
Il Decameron (1971, Pier Paolo Pasolini)

Dimenticare Venezia (1979, Franco Brusati)
La donna scimmia (1964, Marco Ferreri)
Dora Nelson (1939, Mario Soldati)
Dov'è la libertà (1952-54, Roberto Rossellini)
Dropout (1970, Tinto Brass)
I due marescialli (1961, Sergio Corbucci)
... e di Shaùl e dei sicari sulle vie da Damasco e... (1973, Gianni Toti)
Era notte a Roma (1960, Roberto Rossellini)
È primavera (1950, Renato Castellani)
E la nave va (1983, Federico Fellini)
Estate violenta (1959, Valerio Zurlini)
E venne un uomo (1965, Ermanno Olmi)
Ettore Fieramosca (1938, Alessandro Blasetti)
Il fauno (1916, Febo Mari)
Fellini Satyricon (1969, Federico Fellini)
Filumena Marturano (1951, Eduardo De Filippo)
Il generale Della Rovere (1959, Roberto Rossellini)
Gente del Po (1943-47, Michelangelo Antonioni)
Gesù di Nazareth (1977, Franco Zeffirelli)
I giorni contati (1962, Elio Petri)
Il giovedì (1963, Dino Risi)
Guendalina (1957, Alberto Lattuada)
Identificazione di una donna (1982, Michelangelo Antonioni)
Incatenata alla pellicola (1984, Gianni Toti)
In nome della legge (1948, Pietro Germi)
Lettera aperta a un giornale della sera (1970, Francesco Maselli)
Luci del varietà (1950, Federico Fellini e Alberto Lattuada)
La lunga notte del '43 (1960, Florestano Vancini)
Maddalena (1953, Augusto Genina)
Un marito per Anna Zaccheo (1953, Giuseppe De Santis)
Mariute (1918, Eduardo Bencivenga)
Matrimonio all'italiana (1964, Vittorio De Sica)
Medea (1969, Pier Paolo Pasolini)
Il merlo maschio (1971, Pasquale Festa Campanile)
Milarepa (1973, Liliana Cavani)
Miseria e nobiltà (1954, Mario Mattoli)
Il mondo nuovo/La nuit de Varenne (1982, Ettore Scola)
Il mulino del Po (1949, Alberto Lattuada)
La nave (1920, Gabriellino D'Annunzio)
Nel nome del padre (1972, Marco Bellocchio)
La neve nel bicchiere (1984, Florestano Vancini)
Noi vivi (1942, Goffredo Alessandrini)
Non c'è pace tra gli ulivi (1950, Giuseppe De Santis)
Non toccare la donna bianca (1975, Marco Ferreri)
Le notti bianche (1957, Luchino Visconti)
Nozze d'oro (1911, Luigi Maggi)
Oggetti smarriti (1980, Giuseppe Bertolucci)
O la borsa o la vita (1933, Carlo Ludovico Bragaglia)
Ombre sul Canal Grande (1951, Glauco Pellegrini)
Operazione paura (1966, Mario Bava)
Operazione San Gennaro (1966, Dino Risi)
Ordine Chaos Phaos (1985, Gianni Toti)
Orlando Furioso (1973, Luca Ronconi)
Ostia (1970, Sergio Citti)
Il padre di famiglia (1967, Nanni Loy)
Pane, amore e fantasia (1953, Luigi Comencini)
La paura/Angst (1955, Roberto Rossellini)
La peccatrice (1940, Amleto Palermi)
Per qualche dollaro in più (1965, Sergio Leone)
La pelle (1981, Liliana Cavani)
Piccola posta (1955, Steno)
Il piccolo Archimede (1979, Gianni Amelio)
Piso pisello (1981, Peter Del Monte)
Porcile (1969, Pier Paolo Pasolini)
La porta del cielo (1945, Vittorio De Sica)
Prix de beauté (Miss Italia, 1930, Augusto Genina)
Processo alla città (1952, Luigi Zampa)
La ragazza con la valigia (1960, Valerio Zurlini)
Rapsodia satanica (1915, Nino Oxilia)
I recuperanti (1974, Ermanno Olmi)
Ricomincio da tre (1981, Massimo Troisi)
Risate di gioia (1960, Mario Monicelli)
Roma città libera (1946, Marcello Pagliero)
Roma, ore 11 (1953, Giuseppe De Santis)
Salomè (1972, Carmelo Bene)
Salto nel vuoto (1980, Marco Bellocchio)
Satellite (1968, Mario Schifano)
Scherzo (1983, Lina Wertmüller)
Seconda B (1934, Goffredo Alessandrini)
La sfida (1958, Francesco Rosi)
I sogni nel cassetto (1957, Renato Castellani)
Sole (1928, Alessandro Blasetti)
Il sole negli occhi (1953, Antonio Pietrangeli)
Il sospetto (1975, Francesco Maselli)
Sotto il segno dello Scorpione (1969, Paolo e Vittorio Taviani)
Sotto il sole di Roma (1948, Renato Castellani)
Speriamo che sia femmina (1986, Mario Monicelli)
La strada lunga un anno (1958, Giuseppe De Santis)
SqueeZangeZaùm (1987, Gianni Toti)
Il tempo si è fermato (1959, Ermanno Olmi)
La terrazza (1980, Ettore Scola)
Il tigre (1967, Dino Risi)
Toby Dammit (1968, Federico Fellini)
Totò al Giro d'Italia (1949, Mario Mattoli)
Totò le Moko (1949, Carlo Ludovico Bragaglia)
Todo modo (1975, Elio Petri)
Un tranquillo posto di campagna (1968, Elio Petri)
La Traviata (1982, Franco Zeffirelli)
Trevico-Torino - Viaggio nel Fiat-Nam (1972, Ettore Scola)
Ulisse (1954, Mario Camerini)
Za la Mort (1924, Emilio Ghione)

Fellini 8 e 1/2
di Federico Fellini

Hanno votato così

Ai critici era stata inviata una scheda con l'invito a indicare non più di dieci titoli in ordine di preferenza. Qualcuno si è tenuto al disotto di tale cifra, altri l'hanno superata, e in tal caso i titoli in più sono stati esclusi. La grande maggioranza dei partecipanti non ha ritenuto opportuno elencare i titoli in ordine di preferenza e ha scelto l'ordine sparso o quello cronologico. Tutte le citazioni hanno pertanto il medesimo peso.

VITTORIO ALBANO: *Paisà - Umberto D. - Roma città aperta - Ladri di biciclette - L'eclisse - Professione: reporter - Senso - Rocco e i suoi fratelli - Amarcord - Novecento*

ROBERTO ALEMANNO: *Paisà - Bellissima - Umberto D. - I vitelloni - Banditi a Orgosolo - Accattone - San Michele aveva un gallo - Non toccare la donna bianca - Professione: reporter - Quanto è bello lu murire acciso*

ADRIANO APRÀ: *Stromboli, terra di Dio - L'eclisse - Ossessione - Salò o le 120 giornate di Sodoma - Grandi magazzini - Riso amaro - Il sorpasso - Ultimo tango a Parigi - I fidanzati - Vecchia guardia*

MINO ARGENTIERI: *Ossessione - La terra trema - Paisà - Umberto D. - La dolce vita - Accattone - Salvatore Giuliano - Blow up - L'avventura - Salò o le 120 giornate di Sodoma*

GUIDO ARISTARCO: *La terra trema - Blow up - Ladri di biciclette - Germania anno zero - Allonsanfan - I dannati della terra - Nostra Signora dei Turchi - Porcile - Fellini 8 e 1/2 - Dillinger è morto*

ERICA AROSIO: *Giù la testa - Fellini 8 e 1/2 - Il sorpasso - La grande guerra - La notte - Ultimo tango a Parigi - I pugni in tasca - Roma città aperta - La battaglia di Algeri - Rocco e i suoi fratelli*

VITO ATTOLINI: *1860 - Ossessione - Paisà - Ladri di biciclette - Due soldi di speranza - Senso - L'avventura - La dolce vita - Divorzio all'italiana - Edipo re*

LEONARDO AUTERA: *Senso - L'avventura - Ladri di biciclette - Roma città aperta - Umberto D. - Rocco e i suoi fratelli - L'albero degli zoccoli - La notte di San Lorenzo - Fellini 8 e 1/2 - Mamma Roma*

PIO BALDELLI: *Roma città aperta - Paisà - Sciuscià - Ladri di biciclette - La terra trema - Senso - Dillinger è morto - Totò a colori - La dolce vita - La famiglia*

ALFREDO BALDI: *Il signor Max - Quattro passi fra le nuvole - Ossessione - I bambini ci guardano - Francesco, giullare di Dio - Le notti di Cabiria - Il grido - Accattone - La visita - Il caso Mattei*

ALBERTO BARBERA: *Viaggio in Italia - Paisà - La presa del potere da parte di Luigi XIV - Ossessione - Accattone - Il grido - L'albero degli zoccoli - La dolce vita - Cabiria - Totò a colori*

ALBERTO BEGGIOLINI: *I vitelloni - Il sorpasso - Ginger e Fred - Miracolo a Milano - Accattone - I soliti ignoti - Un americano a Roma - Gruppo di famiglia in un interno - La famiglia - Tutti a casa*

CINZIA BELLUMORI: *La terra trema - Kaos - Il posto - Ossessione - Miracolo a Milano - Padre padrone - Chiedo asilo - L'albero degli zoccoli - Morte a Venezia - La messa è finita*

GIANNALBERTO BENDAZZI: *Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Ultimo tango a Parigi - Il Vangelo secondo Matteo - Senso - Cabiria - Sciuscià - Roma città aperta - I recuperanti - 1860*

AURO BERNARDI: *Cabiria - Acciaio - Ossessione - Paisà - Umberto D. - Il posto - La dolce vita - Uccellacci e uccellini - I pugni in tasca - Padre padrone*

CLAUDIO BERTIERI: *Sperduti nel buio - Assunta Spina - Ossessione - Roma città aperta - Ladri di biciclette - La dolce vita - Accattone - L'eclisse - I pugni in tasca - Dillinger è morto*

ANTONIO BERTINI: *Paisà - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Blow up - Fellini 8 e 1/2 - La battaglia di Algeri - Accattone - La strategia del ragno - Una giornata particolare - Salvatore Giuliano*

MARCO BERTOLDI: *Amarcord - C'eravamo tanto amati - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Il Vangelo secondo Matteo - Cabiria - L'albero degli zoccoli - Ladri di biciclette - C'era una volta il West - La famiglia*

MIRKO BEVILACQUA: *Umberto D. - Roma città aperta - La dolce vita - Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - Senso - L'avventura - Il grido - Ultimo tango a Parigi - I pugni in tasca*

PIERFRANCO BIANCHETTI: *Roma città aperta - Paisà - Ossessione - La strada - L'eclisse - Rocco e i suoi fratelli - I soliti ignoti - La grande guerra - Il sorpasso - Il posto*

IRENE BIGNARDI: *Fellini 8 e 1/2 - Amarcord - Senso - Blow up - Paisà - Ladri di biciclette - Roma città aperta - I soliti ignoti - C'era una volta il West - La battaglia di Algeri*

GUGLIELMO BIRAGHI: *Cabiria - Quattro passi fra le nuvole - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Senso - Guardie e ladri - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Accattone - Ultimo tango a Parigi*

MAURO BOCCI: *Ladri di biciclette - Paisà - Senso - Blow up - Il Casanova di Fellini - Il Vangelo secondo Matteo - La strategia del ragno - 1860 - Il giovedì - Gli uomini, che mascalzoni...*

FRANCESCO BOLZONI: *Gli uomini, che mascalzoni... - Paisà - Germania anno zero - Ladri di biciclette - Senso - La dolce vita - Salvatore Giuliano - Fellini 8 e 1/2 - Blow up - Padre padrone*

MINO BONSANGUE: *Sperduti nel buio - Paisà - La terra trema - Ladri di biciclette - L'avventura - Salvatore Giuliano - Fellini 8 e 1/2 - Il Vangelo secondo Matteo - I pugni in tasca - Un uomo da bruciare*

SAURO BORELLI: *Ossessione - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Umberto D. - I vitelloni - Fellini 8 e 1/2 - Corpo d'amore - Le mani sulla città - La notte - Blow up*

MARIA CRISTINA BRAGAGLIA: *Cronaca di un amore - La strategia del ragno - Viaggio in Italia - L'avventura - Dillinger è morto - Fellini 8 e 1/2 - Teorema - Senso - Rotaie - La notte di San Lorenzo*

GIAN PIERO BRUNETTA: *Assunta Spina - 1860 - Ossessione - Paisà - Miracolo a Milano - La dolce vita - Deserto rosso - L'albero degli zoccoli - Una giornata particolare - La notte di San Lorenzo*

EDOARDO BRUNO: *Za la Mort - Sperduti nel buio - Dora Nelson - Noi vivi - Germania anno zero - Francesco, giullare di Dio - Viaggio in Italia - La paura/Angst - Dov'è la libertà - Il Messia*

GIOVANNI BUTTAFAVA: *Gli uomini, che mascalzoni... - Sissignora - Ossessione - Ladri di biciclette - Stromboli, terra di Dio - L'avventura - Accattone - I fidanzati - Io la conoscevo bene - Il Casanova di Fellini*

UGO BUZZOLAN: *Cabiria - La corona di ferro - Piccolo mondo antico - Paisà - Umberto D. - Europa '51 - L'avventura - Il sospetto - San Michele aveva un gallo - Scherzo*

ORIO CALDIRON: *Paisà - Umberto D. - Senso - La dolce vita - Salvatore Giuliano - Blow up - L'armata Brancaleone - Dillinger è morto - L'albero degli zoccoli - La notte di San Lorenzo*

GIUSEPPE CALZOLARI: *Ladri di biciclette - Roma città aperta - Paisà - La terra trema - Bellissima - Morte a Venezia - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - La dolce vita - Salvatore Giuliano.*

VINCENZO CAMERINO: *Fellini 8 e 1/2 - La terra trema - L'avventura - Paisà - San Michele aveva un gallo - Ossessione - Ladri di biciclette - La strategia del ragno - Dillinger è morto - Allonsanfan*

ROBERTO CAMPARI: *Senso - Ladri di biciclette - Paisà - L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - 1860 - La grande guerra - Uccellacci e uccellini - L'albero degli zoccoli - Il signor Max*

GIOVANNI CAMPUS: *Ladri di biciclette - La terra trema - Paisà - I vitelloni - Accattone - Il deserto dei tartari - Fellini Satyricon - Morte a Venezia - Il ferroviere - L'albero degli zoccoli*

ALFONSO CANZIANI: *Paisà - La terra trema - Umberto D. - L'avventura - La dolce vita - Salvatore Giuliano - Fellini 8 e 1/2 - Il Vangelo secondo Matteo - Deserto rosso - Edipo re*

VALERIO CAPRARA: *Senso - Salvatore Giuliano - Il sorpasso - Cabiria - La dolce vita - Un maledetto imbroglio - Paisà - Riso amaro - Vecchia guardia - Carosello napoletano*

ANTONIO CARA: *E la nave va - L'innocente - Medea - Paisà - I pugni in tasca - Miracolo a Milano - L'eclisse - San Giovanni decollato - Tutti a casa - L'albero degli zoccoli*

FRANCESCO CASETTI: *Europa '51 - Vecchia guardia - Accattone - Il grido - La terra trema - Prima della rivoluzione - Cabiria - Due soldi di speranza - Riso amaro - Totò al giro d'Italia*

UGO CASIRAGHI: *Paisà - La terra trema - Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Sperduti nel buio - Accattone - Salvatore Giuliano - I pugni in tasca - L'albero degli zoccoli*

MARZIO CASTAGNEDI: *La dolce vita - Paisà - Morte a Venezia - Ultimo tango a Parigi - L'avventura - La battaglia di Algeri - Teorema - Salvatore Giuliano - La notte di San Lorenzo - Todo modo*

ALBERTO CATTINI: *Senso - Paisà - Germania anno zero - La dolce vita - Fellini 8 e 1/2 - La caduta degli dei - Il Casanova di Fellini - Roma città aperta - L'avventura - Il grido*

GIULIO CESARE CASTELLO: *Roma città aperta - Paisà - Ladri di biciclette - La terra trema - Umberto D. - La dolce vita - L'avventura - Accattone - Salvatore Giuliano - Il Gattopardo*

GIULIO CATTIVELLI: *La terra trema - Paisà - Umberto D. - L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - I pugni in tasca - Salvatore Giuliano - Allonsanfan - L'albero degli zoccoli - Dillinger è morto*

MAURIZIO CAVAGNARO: *Cabiria - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Viaggio in Italia - L'avventura - Rocco e i suoi fratelli - Fellini 8 e 1/2 - Il sorpasso - Novecento - Ginger e Fred*

PAOLO CHERCHI USAI: *Il Casanova di Fellini - Cabiria - Mamma Roma - L'amorosa menzogna - Thaïs - La nave - Ludwig - Casotto - Ulisse - Totò le Moko*

ROBERTO CHITI: *Cabiria - Maciste all'inferno - Rotaie - Gli uomini, che mascalzoni... - 1860 - Ossessione - Roma città aperta - Ladri di biciclette - La dolce vita - Rocco e i suoi fratelli*

GUIDO CINCOTTI: *Paisà - Cabiria - La terra trema - Fellini 8 e 1/2 - Ladri di biciclette - Quo vadis?* (1912) *- Assunta Spina - 1860 - Il grido - Il cappello a tre punte*

MARIO CIPOLLA: *L'albero degli zoccoli - Amarcord - Fellini 8 e 1/2 - Ladri di biciclette - Rocco e i suoi fratelli - San Michele aveva un gallo - Il Gattopardo - Portiere di notte - Il posto - Divorzio all'italiana*

IVANO CIPRIANI: *Sperduti nel buio - Gli uomini, che mascalzoni... - 1860 - Acciaio - Ossessione - Uomini sul fondo - Roma città aperta - Ladri di biciclette - La terra trema - La dolce vita*

ERMANNO COMUZIO: *Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - Senso - Roma città aperta - L'albero degli zoccoli - L'avventura - Il Vangelo secondo Matteo - Allonsanfan - Cabiria - Rapsodia satanica*

ROBERTO COPELLO: *Senso - Roma città aperta - Fellini 8 e 1/2 - L'albero degli zoccoli - La strada - L'avventura - La presa del potere da parte di Luigi XIV - Accattone - Il piccolo Archimede - La messa è finita*

ANTONIO COSTA: *Fellini 8 e 1/2 - Professione: reporter - Ossessione - Paisà - Il sorpasso - I soliti ignoti - Totò a colori - La ragazza con la valigia - Maciste all'inferno - Mariute*

CALLISTO COSULICH: *Paisà - Germania anno zero - La terra trema - Umberto D. - La dolce vita - Salvatore Giuliano - Il sorpasso - Il conformista - La grande abbuffata - La notte di San Lorenzo*

SERGIO CRECHICI: *Blow up - Quattro passi fra le nuvole - Umberto D. - Amarcord - C'era una volta in America - L'albero degli zoccoli - Accattone - Io la conoscevo bene - Germania anno zero - Ossessione*

ALBERTO CRESPI: *Ossessione - Paisà - Umberto D. - La battaglia di Algeri - Io la conoscevo bene - Dillinger è morto - I soliti ignoti - Blow up - Il fiore delle mille e una notte - Orlando Furioso*

LORENZO CUCCU: *La presa del potere da parte di Luigi XIV - Paisà - Blow up - Umberto D. - Morte a Venezia - Edipo re - La strategia del ragno - Fellini 8 e 1/2 - Dillinger è morto - L'armata Brancaleone*

PAOLO D'AGOSTINI: *Blow up - La battaglia di Algeri - Una giornata particolare - Senso - Salvatore Giuliano - Umberto D. - Il sorpasso - Padre padrone - I vitelloni - Bianca*

GIAN PIERO DELL'ACQUA: *Paisà - Umberto D. - La terra trema - Il grido - I vitelloni - I pugni in tasca - Quattro passi fra le nuvole*

MAURIZIO DEL MINISTRO: *Ossessione - La terra trema - Senso - Rocco e i suoi fratelli - Il Gattopardo - Ludwig - Germania anno zero - La ricotta - Fellini 8 e 1/2 - Deserto rosso*

MAURIZIO DEL VECCHIO: *Fellini 8 e 1/2 - Amarcord - Io la conoscevo bene - La dolce vita - C'eravamo tanto amati - Ladri di biciclette - Umberto D. - Rocco e i suoi fratelli - Il sorpasso - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*

BRUNO DE MARCHI: *Paisà - Ladri di biciclette - La terra trema - Umberto D. - Senso - La grande guerra - La dolce vita - L'avventura - L'albero degli zoccoli - Kaos*

ITALO DE MARCHI: *Ladri di biciclette - Umberto D. - Roma città aperta - Paisà - Accattone - La terra trema - Senso - Salvatore Giuliano - L'uomo di paglia - La visita*

ESTER CARLA DE MIRO: *Cabiria - Thaïs - Prix de beauté (Miss Italia) - Europa '51 - L'oro di Napoli - Le notti bianche - Accattone - Nostra Signora dei Turchi - Satellite - La messa è finita*

FILIPPO MARIA DE SANCTIS: *Ossessione - Roma città aperta - Sciuscià - Paisà - Germania anno zero - Ladri di biciclette - La terra trema - L'avventura - La dolce vita - Banditi a Orgosolo*

GIORGIO DE VINCENTI: *Cabiria - Ossessione - Paisà - Ladri di biciclette - Rocco e i suoi fratelli - L'avventura - La dolce vita - Accattone - I pugni in tasca - Il conformista*

CARLO DI CARLO: *Cabiria - Ossessione - Roma città aperta - Paisà - Umberto D. - L'avventura - Salvatore Giuliano - Fellini 8 e 1/2 - Blow up - Ultimo tango a Parigi*

MAURIZIO DI GREGORIO: *Matrimonio all'italiana - Roma città aperta - Sciuscià - Ladri di biciclette - Un uomo da bruciare - La terra trema - Il Gattopardo - I vitelloni - Amarcord - Una giornata particolare*

VENANZIO DOLFO: *La dolce vita - Senso - L'avventura - La presa del potere da parte di Luigi XIV - La visita - Il sorpasso - L'armata Brancaleone - Sciuscià - La grande abbuffata - I pugni in tasca*

ROBERTO ELLERO: *Dillinger è morto - La strategia del ragno - Ossessione - Il grido - Chi lavora è perduto - Miracolo a Milano - Germania anno zero - Senso - Il Casanova di Fellini - La corona di ferro*

ROBERTO ESCÓBAR: *San Giovanni decollato - Viaggio in Italia - Senso - Un americano a Roma - Il fiore delle mille e una notte - Miracolo a Milano - Piccola posta - Grandi magazzini - Accattone - Amarcord*

CLAUDIO G. FAVA: *Paisà - Fellini 8 e 1/2 - Cronaca di un amore - Uomini sul fondo - Assunta Spina - Tutti a casa - Gli uomini, che mascalzoni... - L'albero degli zoccoli - Senso - Salvatore Giuliano*

RENZO FEGATELLI: *Roma città aperta - Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - Bellissima - Uccellacci e uccellini - La battaglia di Algeri - L'avventura - Salvatore Giuliano - I giorni contati - La grande guerra*

GIUSEPPE FERRARA: *Paisà - La terra trema - Salvatore Giuliano - Salò o le 120 giornate di Sodoma - La battaglia di Algeri - Umberto D. - Ossessione - Professione: reporter - La dolce vita - La notte di San Lorenzo*

DAVIDE FERRARIO: *Fellini 8 e 1/2 - Uccellacci e uccellini - Dillinger è morto - Ossessione - Nostra Signora dei Turchi - Germania anno zero - La dolce vita - I pugni in tasca - L'avventura - Il sorpasso*

NINO FERRERO: *Roma città aperta - Miracolo a Milano - La terra trema - Professione: reporter - Salvatore Giuliano - Un uomo da bruciare - La strada lunga un anno - Roma - Dropout - Guardie e ladri*

GUIDO FINK: *Bellissima - Senso - Ossessione - Il grido - L'eclisse - Paisà - Ladri di biciclette - Luci del varietà - Un colpo di pistola - La ricotta*

GOFFREDO FOFI: *Bellissima - Germania anno zero - Europa '51 - Il grido - Il Vangelo secondo Matteo - Salvatore Giuliano - La grande abbuffata - Nostra Signora dei Turchi - Fellini 8 e 1/2 - Ladri di biciclette*

MARIA FOTIA: *Senso - Il Gattopardo - Professione: reporter - Viaggio in Italia - Fellini 8 e 1/2 - La notte di San Lorenzo - Il Vangelo secondo Matteo - Salvatore Giuliano - Il mondo nuovo - La messa è finita*

ACHILLE FREZZATO: *Umberto D. - La caduta degli dei - L'eclisse - Ludwig - Fellini 8 e 1/2 - Salvatore Giuliano - Roma - Ultimo tango a Parigi - I pugni in tasca - C'era una volta in America*

Anna Magnani in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

SERGIO FROSALI: *Fellini 8 e 1/2 - Morte a Venezia - La dolce vita - Professione: reporter - Ladri di biciclette - Il Gattopardo - Umberto D. - L'eclisse - Francesco, giullare di Dio - Ultimo tango a Parigi*

FRANCO GANDINI: *Ladri di biciclette - Umberto D. - La terra trema - Bellissima - Paisà - Roma città aperta - L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - Morte a Venezia - La notte di San Lorenzo*

MASSIMO GARRITANO: *Ossessione - Blow up - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Rocco e i suoi fratelli - Professione: reporter - Il Vangelo secondo Matteo - Uccellacci e uccellini - La dolce vita - Padre padrone*

NINO GENOVESE: *La terra trema - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Salvatore Giuliano - Decameron - Kaos - Roma città aperta - Ladri di biciclette - I pugni in tasca - Ultimo tango a Parigi*

GIUSEPPE GHIGI: *L'assedio dell'Alcazar - Ossessione - Paisà - I vitelloni - La ricotta - L'eclisse - La grande abbuffata - L'albero degli zoccoli - Salomè - Colpire al cuore*

VITTORIO GIACCI: *Dillinger è morto - Europa '51 - Il grido - Nostra Signora dei Turchi - Ossessione - Fellini 8 e 1/2 - Professione: reporter - La strategia del ragno - Uccellacci e uccellini - Viaggio in Italia*

RENZO GILODI: *Ossessione - Rocco e i suoi fratelli - Paisà - L'eclisse - Fellini 8 e 1/2 - Salvatore Giuliano - Viaggio in Italia - Morte a Venezia - Il ferroviere - Estate violenta*

PAOLO GOBETTI: *Paisà - O la borsa o la vita - Il cappello a tre punte - Roma città libera - San Giovanni decollato - Accattone - Cronaca di un amore - La terra trema - Francesco, giullare di Dio - Acciaio*

GIOVANNA GRASSI: *Umberto D. - L'avventura - Accattone - Rocco e i suoi fratelli - Vaghe stelle dell'Orsa - Il ferroviere - Io la conoscevo bene - Una giornata particolare - Toby Dammit - Zabriskie Point*

GIOVANNI GRAZZINI: *Fellini 8 e 1/2 - Paisà - La terra trema - Ladri di biciclette - L'albero degli zoccoli - La notte di San Lorenzo - 1860 - La strategia del ragno - Uccellacci e uccellini - C'era una volta in America*

SERGIO GRMEK GERMANI: *Paisà - Salò o le 120 giornate di Sodoma - E venne un uomo - L'albergo degli assenti - Identificazione di una donna - Maddalena - Io la conoscevo bene - Nostra Signora dei Turchi - L'orribile segreto del dr. Hichcock - Dal polo all'equatore*

ENRICO GROPPALI: *Ossessione - Senso - Europa '51 - Blow up - Dillinger è morto - I tulipani di Haarlem - Il grido - Milarepa - Le notti di Cabiria - Miracolo a Milano*

GIANCARLO GROSSINI: *Fellini 8 e 1/2 - Roma città aperta - Ossessione - Professione: reporter - Edipo re - La grande abbuffata - La notte di San Lorenzo - Umberto D. - Il portiere di notte - Dimenticare Venezia*

MARIO GUIDORIZZI: *Quattro passi fra le nuvole - Ossessione - Roma città aperta - Ladri di*

biciclette - Cronaca di un amore - Ombre sul Canal Grande - I vitelloni - L'uomo di paglia - Un maledetto imbroglio - L'eclisse

VALERIO GUSLANDI: *Paisà - Umberto D. - Senso - L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - Il sorpasso - I soliti ignoti - La visita - Salvatore Giuliano - Padre padrone*

OSCAR IARUSSI: *Fellini 8 e 1/2 - Ossessione - Roma città aperta - Il grido - Amarcord - I due marescialli - Ladri di biciclette - Il ferroviere - Roma ore 11 - C'eravamo tanto amati*

GIOVANNI IOZZIA: *Il Gattopardo - La dolce vita - Ladri di biciclette - Miseria e nobiltà - La famiglia - Salvatore Giuliano - La notte di San Lorenzo - I pugni in tasca - Ecce Bombo - Ricomincio da tre*

NEDO IVALDI: *Cabiria - Ossessione - Paisà - Umberto D. - La dolce vita - L'avventura - Accattone - Salvatore Giuliano - San Michele aveva un gallo - L'albero degli zoccoli*

TULLIO KEZICH: *Paisà - Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - Salvatore Giuliano - 1860 - Il grido - La terra trema - Gli uomini, che mascalzoni... - Il posto - Piccolo mondo antico*

FRANCO LA POLLA: *Ossessione - Umberto D. - Viaggio in Italia - Il grido - L'avventura - Nostra Signora dei Turchi - La strategia del ragno*

ERNESTO G. LAURA: *Ladri di biciclette - 1860 - Ossessione - Roma città aperta - La terra trema - Amarcord - Il Vangelo secondo Matteo - Padre padrone - Deserto rosso - Cabiria*

CARLO LAURENZI: *Ladri di biciclette - Il ferroviere - Quattro passi fra le nuvole - Paisà - Processo alla città - L'avventura - I vitelloni - La grande guerra - Guendalina - La messa è finita*

EZIO LEONI: *Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - Germania anno zero - Il conformista - Blow up - Accattone - I pugni in tasca - Rocco e i suoi fratelli - Cabiria - C'eravamo tanto amati*

CARLO LIZZANI: *Paisà - Fellini 8 e 1/2 - Senso - Roma città aperta - Blow up - Ladri di biciclette - Amarcord - La notte di San Lorenzo - 1860 - Cabiria*

VITTORIO LOMBARDI: *Cabiria - Sperduti nel buio - Ossessione - Roma città aperta - Paisà - Ladri di biciclette - La dolce vita - Accattone - Una giornata particolare - La notte di San Lorenzo*

VITO LUPERTO: *Senso - Fellini 8 e 1/2 - Il conformista - Ladri di biciclette - L'avventura - Salvatore Giuliano - Roma città aperta - Uccellacci e uccellini - Io la conoscevo bene - Il sorpasso*

BRUNA MAGI: *La cena delle beffe - Ossessione - Ladri di biciclette - I soliti ignoti - La ciociara - Il Gattopardo - Per un pugno di dollari - Uccellacci e uccellini - L'armata Brancaleone - La caduta degli dei*

ENRICO MAGRELLI: *La strategia del ragno - Salò o le 120 giornate di Sodoma - Dillinger è morto - C'era una volta in America - Ossessione - Professione: reporter - Io la conoscevo bene - San Michele aveva un gallo - Il Casanova di Fellini - C'eravamo tanto amati*

ANDREA MAIOLI: *Amarcord - C'era una volta il West - Blow up - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto - La terrazza - La battaglia di Algeri - Ultimo tango a Parigi - La grande abbuffata - I soliti ignoti - Uomini contro*

MASSIMO MAISETTI: *La terra trema - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - Zabriskie Point - Cristo si è fermato a Eboli - La notte di San Lorenzo - Uccellacci e uccellini - Novecento - Dillinger è morto*

MAURO MANCIOTTI: *Paisà - Umberto D. - Senso - La notte di San Lorenzo - Ludwig - Blow up - 1860 - L'albero degli zoccoli - Il Gattopardo - San Michele aveva un gallo*

ELIO MARAONE: *Fellini 8 e 1/2 - Paisà - Umberto D. - Bellissima - Uccellacci e uccellini - Viaggio in Italia - Amarcord - Dillinger è morto - L'avventura - Il sorpasso*

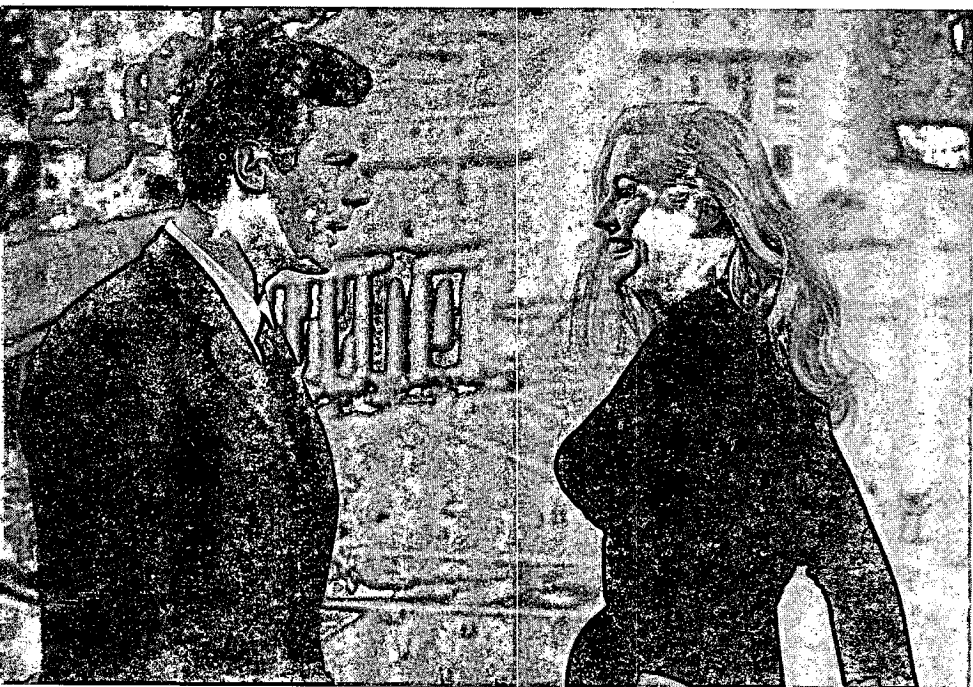
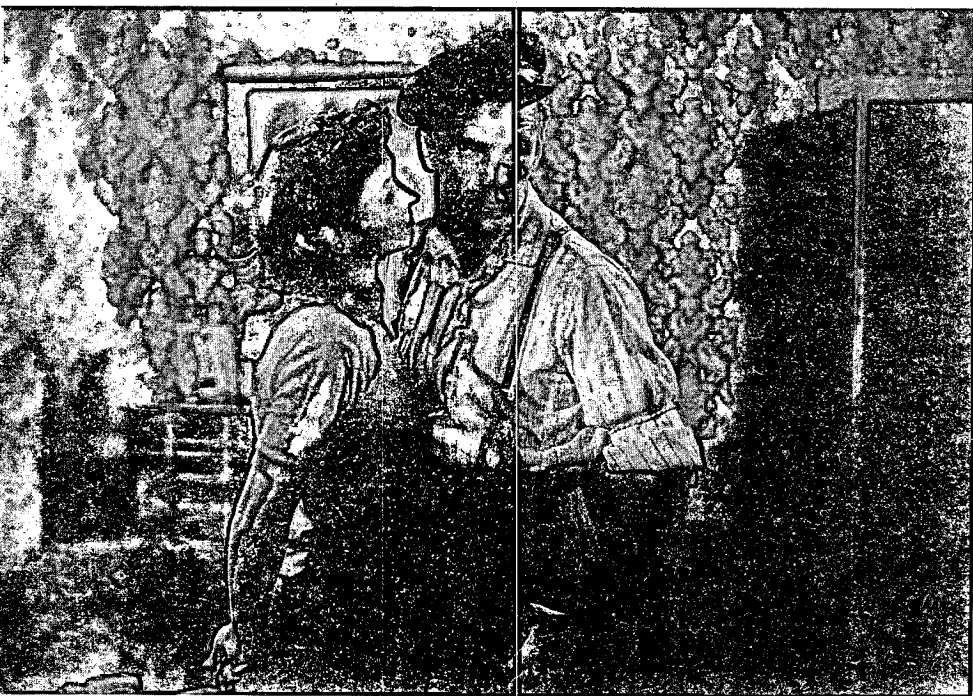
MASSIMO MARCHELLI: *Una vita difficile - C'eravamo tanto amati - La prima notte di quiete - Viaggio in Italia - Roma città aperta - Il tigre - Operazione San Gennaro - La dolce vita - L'innocente*

ANDREA MARTINI: *Cabiria - Ossessione - Paisà - Miracolo a Milano - Viaggio in Italia - Riso amaro - Mamma Roma - Il Casanova di Fellini - Professione: reporter - Il conformista*

TULLIO MASONI: *Il sorpasso - La dolce vita - I pugni in tasca - Viaggio in Italia - La ricotta - Io la conoscevo bene - 1860 - La donna scimmia - Salvatore Giuliano - Il grido*

PAOLO MEREGHETTI: *Una vita difficile - La dolce vita - Viaggio in Italia - Bellissima - L'ape regina - Le mani sulla città - I soliti ignoti - La messa è finita - Il conformista - C'eravamo tanto amati*

PAOLO MICALIZZI: *Fellini 8 e 1/2 - Ossessione - Paisà - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Il grido - Cabiria - La famiglia - La lunga notte del '43 - Le mani sulla città*

LUCIANO MICHETTI RICCI: *Paisà - La presa del potere da parte di Luigi XIV - Ossessione - I vitelloni - Professione: reporter - Dillinger è*

Marcello Mastroianni e Anita Ekberg in *La dolce vita* di Federico Fellini. Sopra, Clara Calamai e Massimo Girotti in *Ossessione* di Luchino Visconti.

morto - Io sono un autarchico - Una giornata particolare - Le mani sulla città - Oggetti smarriti

MASSIMO MIDA PUCCINI: *La terra trema - Paisà - 1860 - Salvatore Giuliano - Umberto D. - Fellini 8 e 1/2 - Il Vangelo secondo Matteo - La battaglia di Algeri - San Michele aveva un gallo - Divorzio all'italiana*

FAUSTO MONTESANTI: *La terra trema - Ladri di biciclette - I vitelloni - Roma città aperta - Gli uomini, che mascalzoni... - 1860 - Morte a Venezia - Seconda B - Assunta Spina - Cronaca di un amore*

FRANCO MONTINI: *Fellini 8 e 1/2 - La dolce vita - Amarcord - Professione: reporter - Accattone - La messa è finita - San Michele aveva un gallo - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto - Roma città aperta - Rocco e i suoi fratelli*

MORANDO MORANDINI: *Paisà - La terra trema - Umberto D. - Il grido - Salvatore Giuliano - Fellini 8 e 1/2 - Il Vangelo secondo Matteo - Dillinger è morto - Novecento - C'era una volta in America*

ALFONSO MOSCATO: *Cabiria - Assunta Spina - Roma città aperta - Salvatore Giuliano - Per un pugno di dollari - I soliti ignoti - La ricotta - Fellini 8 e 1/2*

GIULIANA MUSCIO PERIN: *Paisà - Ossessione - La ricotta - La dolce vita - Brutti, sporchi e cattivi - Il sole negli occhi - Salvatore Giuliano - Il sorpasso - Risate di gioia - La finestra sul luna park*

GREGORIO NAPOLI: *Cabiria - Amarcord - La notte - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Paisà - Uccellacci e uccellini - La terra trema - Rocco e i suoi fratelli - Fellini 8 e 1/2*

ENZO NATTA: *Ossessione - Roma città aperta - Sciuscià - Ladri di biciclette - La terra trema - Senso - La strada - I vitelloni - Cronaca di un amore - L'albero degli zoccoli*

ROBERTO NEPOTI: *La notte - Senso - Viaggio in Italia - Accattone - La famiglia - Dillinger è morto - Il sorpasso - Salò o le 120 giornate di Sodoma - Lo sceicco bianco - Salvatore Giuliano*

LAURA NOVATI COTTINELLI: *Paisà - Senso - Salvatore Giuliano - Amarcord - San Michele aveva un gallo - La notte - I soliti ignoti - Il sorpasso - Una giornata particolare - Nel nome del padre*

CLAUDIO NOVELLI: *Roma città aperta - Accattone - Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - Salvatore Giuliano - Ossessione - I pugni in tasca - L'avventura - San Michele aveva un gallo - Un tranquillo posto di campagna*

MARA NOVELLI: *Paisà - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Sciuscià - Senso - Rocco e i suoi fratelli - Blow up - I vitelloni - Fellini 8 e 1/2 - Le mani sulla città*

GUIDO OLDRINI: *Senso - La terra trema - Paisà - Bellissima - Ladri di biciclette - Ossessione - Le amiche - Rocco e i suoi fratelli - San Michele aveva un gallo - I vitelloni*

GIAMPAOLO OLLA: *Cabiria - Cenere - Ossessione - Ladri di biciclette - I vitelloni - Salvatore Giuliano - Il Vangelo secondo Matteo - La dolce vita - Fellini 8 e 1/2 - Professione: reporter*

NELLO OMAGGIO: *Cabiria - Sperduti nel buio - La peccatrice - Roma città aperta - Ladri di biciclette - La terra trema - I vitelloni - Il grido - Sedotta e abbandonata - Io la conoscevo bene*

DOMENICO PALAZZI: *La strada - Roma città aperta - Ginger e Fred - Il Vangelo secondo Matteo - Quattro passi fra le nuvole - Vaghe stelle dell'Orsa - La famiglia - Rotaie - La dolce vita - Per qualche dollaro in più*

LORENZO PELLIZZARI: *Ossessione - Professione: reporter - Dillinger è morto - Miracolo a Milano - Treno popolare - Accattone - Salto nel vuoto - La corona di ferro - Io la conoscevo bene - Darò un milione*

PIERO PERONA: *Amor pedestre - Cabiria - Roma città aperta - Paisà - La terra trema - Ladri di biciclette - L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - San Michele aveva un gallo - L'albero degli zoccoli*

ALBERTO PESCE: *Paisà - Fellini 8 e 1/2 - Senso - Ladri di biciclette - L'avventura - L'albero degli zoccoli - La notte di San Lorenzo - La dolce vita - Morte a Venezia - Salvatore Giuliano*

ADRIANO PICCARDI: *Viaggio in Italia - Blow up - Dillinger è morto - Ossessione - L'avventura - Senso - La dolce vita - Il sorpasso - La corona di ferro - I pugni in tasca*

LUCIANO PINI: *La terra trema - Ladri di biciclette - Roma città aperta - Rocco e i suoi fratelli - L'avventura - La dolce vita - I pugni in tasca - Uccellacci e uccellini - 1860 - Allegro non troppo*

ALDO PIRO: *Senso - Paisà - Fellini 8 e 1/2 - La battaglia di Algeri - Sedotta e abbandonata - Salvatore Giuliano - Il buono, il brutto, il cattivo - Il sorpasso - I soliti ignoti - La strategia del ragno*

MAURIZIO PORRO: *Ossessione - È primavera - Germania anno zero - Senso - La dolce vita - Rocco e i suoi fratelli - Fellini 8 e 1/2 - Blow up - L'albero degli zoccoli - La notte di San Lorenzo*

Monica Vitti in *L'avventura* di Michelangelo Antonioni

MARIA ADRIANA PROLO: *Nozze d'oro - Cabiria - Sperduti nel buio - Roma città aperta - Fellini 8 e 1/2 - La dolce vita - Senso*

ROBERTO PUGLIESE: *Senso - La notte di San Lorenzo - La dolce vita - Accattone - Il sorpasso - La notte - Per un pugno di dollari - I pugni in tasca - La messa è finita - Dillinger è morto*

PIERO PRUZZO: *Roma città aperta - Il Gattopardo - Umberto D. - L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - 1860 - Salvatore Giuliano - Una giornata particolare - Carmela - Cabiria*

LORENZO QUAGLIETTI: *Ladri di biciclette - Miracolo a Milano - Paisà - Roma città aperta - Umberto D. - Senso - La dolce vita - La notte di San Lorenzo - Un marito per Anna Zaccheo - Io la conoscevo bene*

LEONARDO QUARESIMA: *Ossessione - Paisà - Cronaca di un amore - Ladri di biciclette - Accattone - Rotaie - La dolce vita - Sotto il segno dello Scorpione - La strategia del ragno - I soliti ignoti*

MARIO QUARGNOLO: *Cabiria - Assunta Spina - Addio giovinezza - Ossessione - I bambini ci guardano - Paisà - Ladri di biciclette - Senso - La dolce vita - Roma*

SERGIO RAFFAELLI: *Ossessione - Roma città aperta - La dolce vita - L'avventura - Kaos*

GIULIANO RANIERI: *Assunta Spina - Sole - Quattro passi fra le nuvole - Ossessione - La terra trema - Roma città aperta - Umberto D. - La dolce vita - L'avventura - Fellini 8 e 1/2*

STEFANO REGGIANI: *L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - Senso - Roma città aperta - Ladri di biciclette - L'albero degli zoccoli - San Michele aveva un gallo - Il sorpasso - Salò o le 120 giornate di Sodoma - La famiglia*

SANDRO REZOAGLI: *Fellini 8 e 1/2 - L'albero degli zoccoli - Europa '51 - La dolce vita - Rocco e i suoi fratelli - Uccellacci e uccellini - L'avventura - Gli uomini, che mascalzoni... - La terra trema - Prima della rivoluzione*

GIORGIO RINALDI: *Paisà - Accattone - Viaggio in Italia - I pugni in tasca - Nostra Signora dei Turchi - Dillinger è morto - La ricotta - L'avventura - Novecento - Ossessione*

ROBERTO ROBERTI: *Roma città aperta - La dolce vita - Dillinger è morto - Senso - Fellini 8 e 1/2 - Accattone - Il grido - C'eravamo tanto amati - La grande guerra - I tulipani di Haarlem*

REMO ROMEO: *Cabiria - Ossessione - Roma città aperta - Ladri di biciclette - 1860 - Filumena Marturano - La dolce vita - Per un pugno di dollari - Gesù di Nazareth - Cuore*

PIER LUIGI RONCHETTI: *La dolce vita - Amarcord - Novecento - Lettera aperta a un giornale della sera - Le mani sulla città - Un americano a Roma - Fellini 8 e 1/2 - Professione: reporter - Rocco e i suoi fratelli - Per un pugno di dollari*

GIAN LUIGI RONDI: *1860 - Ossessione - La terra trema - Paisà - Sciuscià - La dolce vita -*

Blow up - Fellini 8 e 1/2 - Morte a Venezia - La notte di San Lorenzo

ENRICO ROSSETTI: *Paisà - L'albero degli zoccoli - Amarcord - Senso - Salvatore Giuliano - Sciuscià - San Michele aveva un gallo - 1860 - Divorzio all'italiana - La grande guerra*

GIOVANNI MARIA ROSSI: *Paisà - I pugni in tasca - L'albero degli zoccoli - Professione: reporter - Ultimo tango a Parigi - Il Vangelo secondo Matteo - San Michele aveva un gallo - La strada - Rocco e i suoi fratelli - Una giornata particolare*

UMBERTO ROSSI: *Cabiria - Ladri di biciclette - Roma città aperta - La dolce vita - La terra trema - L'avventura - Il sorpasso - Salvatore Giuliano - Accattone - Bianca*

FLAVIO RUFFATTO: *Cabiria - 1860 - Ossessione - Roma città aperta - Paisà - La terra trema - Ladri di biciclette - L'avventura - La dolce vita*

ANTONIO SACCHI: *Senso - Paisà - Ladri di biciclette - Accattone - Il Casanova di Fellini - La strategia del ragno - San Michele aveva un gallo - Il deserto dei tartari - I pugni in tasca - Dillinger è morto*

LUIGI SAITTA: *Roma città aperta - La dolce vita - Salvatore Giuliano - Rocco e i suoi fratelli - Il Gattopardo - L'avventura - Io la conoscevo bene - Amarcord - Ultimo tango a Parigi - C'eravamo tanto amati*

AURORA SANTUARI: *La terra trema - Accattone - I pugni in tasca - Dillinger è morto - San Michele aveva un gallo - Professione: reporter - Ostia - Lo sceicco bianco - La messa è finita - Umberto D.*

GIORGIO SAVIANE: *Miracolo a Milano - L'oro di Napoli - Ludwig - Morte a Venezia - Blow up - La Traviata - In nome della legge - Giù la testa - Cronaca di una morte annunciata - La notte di San Lorenzo*

AGGEO SAVIOLI: *La terra trema - Paisà - Umberto D. - Germania anno zero - Ladri di biciclette - Ossessione - Fellini 8 e 1/2 - 1860 - L'avventura - Assunta Spina*

ALDO SCAGNETTI: *Sperduti nel buio - Paisà - Ladri di biciclette - La terra trema - L'avventura - Fellini 8 e 1/2 - Salvatore Giuliano - Il conformista - I pugni in tasca - La messa è finita*

MARIO SESTI: *Rocco e i suoi fratelli - Accattone - La ricotta - Ossessione - La strada - Divorzio all'italiana - Il conformista - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Kaos*

SILVANA SILVESTRI: *Germania anno zero - Europa '51 - Il grido - Il Vangelo secondo Matteo - Uccellacci e uccellini - Il signor Max - Il cappotto - Il tempo si è fermato - Sciuscià - Kaos*

ANGELO SOLMI: *La strada - Ladri di biciclette - L'albero degli zoccoli - Senso - Fellini 8 e 1/2 - Amarcord - Paisà - La dolce vita - Divorzio all'italiana - Salvatore Giuliano*

VITTORIO SPIGA: *Paisà - Roma città aperta - Ladri di biciclette - Umberto D. - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Senso - Salvatore Giuliano - San Michele aveva un gallo - Cabiria*

PIETRO SPILA: *Paisà - Ossessione - Accattone - Viaggio in Italia - Novecento - L'albero degli zoccoli - San Michele aveva un gallo - La notte di San Lorenzo - L'avventura - Stromboli, terra di Dio*

ALESSANDRO SPINACI: *C'era una volta in America - Ecce Bombo - Il deserto dei tartari - Le mani sulla città - La battaglia di Algeri - Amarcord - Il sorpasso - La banda degli onesti - L'oro di Napoli - Un anno di scuola*

LUDOVICO STEFANONI: *La strada - La ricotta - Paisà - Blow up - La strategia del ragno - Il fiore delle mille e una notte - Rocco e i suoi fratelli - La messa è finita - Io la conoscevo bene - Sissignora*

GAETANO STRAZZULLA: *Senso - Umberto D. - Paisà - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Novecento - Accattone - Allonsanfan - Una giornata particolare - La grande abbuffata*

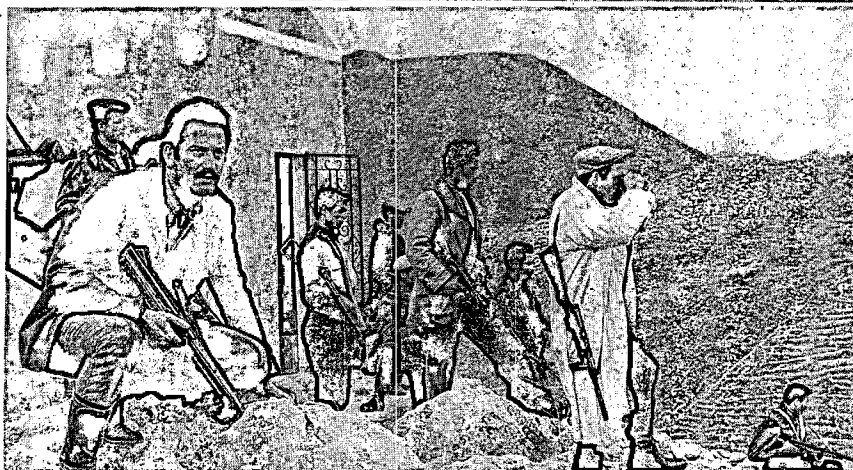
INGRID SUMMARIA: *Gli uomini, che mascalzoni... - Bellissima - Il ferroviere - Il boom - Il sorpasso - L'ape regina - Padre di famiglia - Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat-Nam - Bianca - Speriamo che sia femmina*

ALDO TASSONE: *Fellini 8 e 1/2 - L'eclisse - Paisà - La terra trema - Le mani sulla città - Cabiria - San Michele aveva un gallo - La battaglia di Algeri - I compagni - Divorzio all'italiana*

GIORGIO TINAZZI: *L'avventura - Umberto D. - Ossessione - Roma città aperta - La dolce vita - La terra trema - Accattone - Salvatore Giuliano - San Michele aveva un gallo - 1860*

BRUNO TORRI: *Paisà - Senso - Ladri di biciclette - Il Vangelo secondo Matteo - Salvatore Giuliano - La strategia del ragno - Il grido - Fellini 8 e 1/2 - San Michele aveva un gallo - Dillinger è morto*

VIRGILIO TOSI: *Ladri di biciclette - Paisà - Umberto D. - La dolce vita - Miracolo a Milano - La terra trema - Blow up - Salvatore Giuliano - Uccellacci e uccellini - Bellissima*

GIANNI TOTI: *... e di Shaùl e dei sicari sulle vie da Damasco e... - Incatenata alla pellicola -*

Dall'alto, *Senso* di Luchino Visconti, *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi, *La terra trema* di Luchino Visconti.

Cuor di Télema - Ordine chaos phaos - Squee-ZangeZaùm - Quanto è bello lu murire acciso - Umberto D. - Miracolo a Milano - La terra trema - Dalla nube alla Resistenza

SERGIO TRASATTI: *Il Messia - Roma città aperta - Paisà - Germania anno zero - Amarcord - I sogni nel cassetto - Ladri di biciclette - Ginger e Fred - La neve nel bicchiere - L'albero degli zoccoli*

CARLO VALLAURI: *La presa del potere da parte di Luigi XIV - La terra trema - Bellissima - Sciuscià - La battaglia di Algeri - Miracolo a Milano - Il Gattopardo - Senso - La strada - Quattro passi fra le nuvole*

ANDREA VANNINI: *C'era una volta il West - Ultimo tango a Parigi - Professione: reporter - Morte a Venezia - Roma città aperta - Lo sceicco bianco - Ladri di biciclette - La ricotta - Il sorpasso - Totò a colori*

CLAUDIO TRIONFERA: *Rocco e i suoi fratelli - Paisà - La dolce vita - Amarcord - Ossessione - San Michele aveva un gallo - Ultimo tango a Parigi - Accattone - I pugni in tasca - Io sono un autarchico*

GIUSEPPE TURRONI: *Cabiria - Rotaie - Piccolo mondo antico - Ossessione - Roma città aperta - Sotto il sole di Roma - Il mulino del Po - La strada - Era notte a Roma - La presa del potere da parte di Luigi XIV*

ACHILLE VALDATA: *Roma città aperta - Ladri di biciclette - Il Gattopardo - L'avventura - I vitelloni - Sedotta e abbandonata - Cabiria - Quo vadis?* (1912) - *Ossessione - San Michele aveva un gallo*

CLAUDIO M. VALENTINETTI: *Ossessione - Roma città aperta - Paisà - Ladri di biciclette - Rocco e i suoi fratelli - I vitelloni - Il grido - Professione: reporter - Cronaca di un amore - Il sorpasso*

GIUSEPPE VALPERGA: *Il cappotto - Miracolo a Milano - Piso Pisello - Maciste all'inferno - Gruppo di famiglia in un interno - Il fauno - Treno popolare - Ettore Fieramosca - Stromboli, terra di Dio - L'albero degli zoccoli*

PAOLO VECCHI: *Quattro passi fra le nuvole - Germania anno zero - Bellissima - Lo sceicco bianco - Cronaca di un amore - La finestra sul luna park - Il sorpasso - Io la conoscevo bene - I fidanzati - La grande guerra*

CARLO FELICE VENEGONI: *Ossessione - La terra trema - Ritratto di famiglia in un interno - La porta del cielo - Ladri di biciclette - Uomini sul fondo - Roma città aperta - Accattone - Cronaca di un amore - Dillinger è morto*

RENATO VENTURELLI: *Viaggio in Italia - Germania anno zero - I vitelloni - Il sorpasso - Blow up - La visita - Adua e le compagne - Operazione paura - L'orribile segreto del dr. Hichcock - I cento cavalieri*

MARIO VERDONE: *Ladri di biciclette - Il Gattopardo - Francesco, giullare di Dio - Fellini 8 e 1/2 - Cabiria - Salvatore Giuliano - Accattone - L'albero degli zoccoli - Novecento - Gente del Po*

FLAVIO VERGERIO: *Accattone - Roma città aperta - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Il Vangelo secondo Matteo - Senso - I pugni in tasca - L'albero degli zoccoli - Umberto D. - Allonsanfan*

BALDO VIA: *Ladri di biciclette - Fellini 8 e 1/2 - L'avventura - Viaggio in Italia - Divorzio all'italiana - Una giornata particolare - Salvatore Giuliano - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto - L'albero degli zoccoli - La notte di San Lorenzo*

ALDO VIGANÒ: *Il sorpasso - La prima notte di quiete - Totò a colori - Rocco e i suoi fratelli - Viaggio in Italia - Non c'è pace tra gli ulivi - Accattone - Una vita difficile - La grande guerra - Il merlo maschio*

GIANNI VITALE: *Kaos - Senso - Aquila nera - Ladri di biciclette - La dolce vita - Ultimo tango a Parigi - Accattone - L'eclisse - Adua e le compagne - La grande guerra*

SALVO VITRANO: *Blow up - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto - La sfida - L'ape regina - La dolce vita - Il sorpasso - Senso - La messa è finita - Cabiria - Il signor Max*

SANDRO ZAMBETTI: *La corona di ferro - Umberto D. - Viaggio in Italia - Senso - La dolce vita - Salvatore Giuliano - Il sorpasso - I pugni in tasca - Blow up - Dillinger è morto*

ROMANO ZANARINI: *Paisà - Roma città aperta - Ossessione - La dolce vita - Accattone - La terra trema - Il grido - Salvatore Giuliano - I pugni in tasca - Senso*

DARIO ZANELLI: *Fellini 8 e 1/2 - Paisà - Rocco e i suoi fratelli - Il grido - I vitelloni - Viaggio in Italia - La dolce vita - Ladri di biciclette - Divorzio all'italiana - L'albero degli zoccoli*

FIORELLO ZANGRANDO: *Roma città aperta - Ossessione - Il Gattopardo - Il Casanova di Fellini - Il Vangelo secondo Matteo - L'avventura - Ladri di biciclette - L'albero degli zoccoli - Il deserto dei tartari - La notte di San Lorenzo*

ENRICO ZAVALLONI: *Pane, amore e fantasia - Il generale Della Rovere - Ladri di biciclette - I vitelloni - La dolce vita - La pelle - L'oro di Napoli - La ciociara - Uomini contro - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*

Quando Pasolini e Truffaut erano scrittori di lettere

Antonio Costa

François est peut-être mort.
Je suis peut-être vivant.
Il n'y a pas de difference, n'est-ce pas?
(J-L. Godard)

Gilles Jacob, nella sua prefazione alla raccolta di lettere di Truffaut, ricorda che il termine "epistolaire" è classificato nel *Petit Robert* come "vx" (*vieux*), cioè antiquato, arcaico. A un vocabolo ormai desueto corrisponde un genere in via di estinzione, in un'epoca che ha visto il trionfo del telefono e di altre forme di comunicazione. Gli epistolari, che hanno rappresentato un tempo fonti tra le più preziose per lo storico, rischiano di diventare per il futuro una delle strade meno praticabili dalla ricerca. Questo vale soprattutto per la gente di cinema che ha fama non solo di essere illetterata, ma ancor più (soprattutto se impegnata nella produzione) di cancellare volentieri ogni traccia delle proprie imprese produttive (lo ricorda ironicamente Nico Naldini, curatore dell'epistolario pasoliniano, quasi per giustificare l'esiguità di lettere di argomento cinematografico nella sua raccolta). Di qui l'enorme interesse che suscitano due epistolari organici come quelli di Pasolini e di Truffaut pubblicati recentemente.

Se quelle di Truffaut sono le «lettres d'un garçon qui souffrait violemment de ne pas savoir écrire», come dice Jean-Luc Godard con secca efficacia nel suo "avant-propos", quelle di Pasolini rivelano già fin dalle prime battute una padronanza del genere, toccando con maestria tutta la gamma di funzioni, dalla confessione esistenziale all'autopromozione letteraria (e questo lungo i due primi decenni della sua carriera, prima che il frenetico ritmo di vita del letterato approdato al cinema rendesse l'attività epistolare sempre più rara e frettolosa).

Un primo confronto tra i due epistolari mette anzitutto in evidenza l'eccezionalità di quello di Truffaut, uomo di cinema a tempo pieno e, per quanto innamorato dei libri e della scrittura, lontano da ogni forma di cultura accademica (in una lettera a uno studente dell'Idhec dichiara candidamente di considerare *L'etranger* di Albert Camus «inférieur à

n'importe lequel des deux cents romans que Simenon a écrits» (p. 346). Ciò che questo bellissimo libro ci fa scoprire, oltre alla grande quantità di informazioni inedite e curiose che ci si aspetta da un epistolario, è il rigore e la meticolosità con cui Truffaut ha praticato questo genere letterario, costruendo nell'arco della sua vita veri e propri romanzi epistolari con caratteri di tenerezza e imprevedibilità che li rendono episodi complementari a quelli più significativi della sua filmografia.

In un'intervista relativa a una delle sue opere più personali e difficili, *La chambre verte*, Truffaut paragonava questo suo film a una lettera scritta a mano. Paragone quanto mai indicativo per un autore che, come nessun altro forse, ha saputo filmare con tanta intensità e eleganza l'atto dello scrivere. Non solo egli ama riprendere i suoi personaggi mentre scrivono (il dottor Itard, Adèle H., Bertrand Morane ovvero "l'homme qui aimait les femmes"), ma dà spesso a questi personaggi il suo volto e il suo corpo (come accade appunto in *La chambre verte* e *L'enfant sauvage*). Inoltre, la lettura di testi scritti attraversa, in voce-off, le immagini di *Adèle H.* e *Jules et Jim:* da quest'ultimo può essere citata una metaforizzazione dell'atto dello scrivere, in una lettera di Catherine a Jim, che risulterebbe falsa sulla pagina, ma che detta dalla voce di Jeanne Moreau risulta vera e poetica: «Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang. J'appuie fort pour qu'il entre».

Nonostante le sue oltre 650 pagine di grande formato l'epistolario, curato con amore e acribia da Gilles Jacob e Claude de Givray, risulta inevitabilmente incompleto. Da una parte, per comprensibili motivi, mancano tutti i carteggi relativi alla vita sentimentale di Truffaut, i quali per sue esplicite disposizioni sono e resteranno a lungo al riparo da ogni possibile indiscrezione. Dall'altra ci sono vuoti che resteranno per sempre incolmabili: manca tutto il carteggio con Bazin per il semplice fatto, come ci informano i curatori, che il grande critico non si curava di conservare la corrispondenza (né Truffaut all'epoca aveva ancora l'abitudine di conservare copia delle proprie lettere). Se questa assenza è la delusione più grande che ci dà questo libro, essa è però attenuata dalle non poche sorprese. Al primo posto, tra queste, va messo il ricco e appassionante "romanzo epistolare" che accompagna la progettazione, la realizzazione e la fortuna editoriale della celebre intervista a Hitchcock (*Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche, 1985). La sorpresa non sta tanto nelle lettere a Hitchcock, che sono comunque una preziosa integrazione del libro-intervista, quanto piuttosto il fitto e impareggiabile carteggio con Helen Scott, colei che dopo aver partecipato amorevolmente, e non solo nel ruolo di traduttrice, alla straordinaria impresa, resterà a lungo una corrispondente privilegiata di Truffaut.

Gilles Jacob definisce questo carteggio, secondo il tipico vezzo francese dell'enfasi da *grandeur* che non sempre consiglia per il meglio, «une petite histoire de la société française sous la V^{e} République» (p. 16). Anche se ci mancano nel libro le lettere di Helen, si comprende che da ambedue le parti c'è il gusto per il racconto minuto, la conversazione spicciola, la confidenza amichevole. Ma si capisce soprattutto che solo un grande amore (amore per il cinema, per Hitchcock, per la scrittura: oggetti sostitutivi di un amore impossibile) ha permesso la realizzazione di quello straordinario libro: "lettere non d'amore" si potrebbe definire questo carteggio, nel senso

che l'espressione ha nell'omonimo romanzo di Šklovskij, che potrebbe avere (e meriterebbe) una pubblicazione integrale, cioè anche con le lettere di Helen delle quali c'è qui solo un esempio.
Basterebbe solo la corrispondenza relativa all'*Hitchbook* (che in verità nelle lettere, lungo i quattro anni che sono costate le trascrizioni e le correzioni del testo registrato veniva chiamato le *bouquin-Hitchcock*) a giustificare questa impresa editoriale, ma i motivi di interesse sono molti altri, quanti sono i "romanzi epistolari" che si intrecciano dentro questa *correspondance*. Innanzitutto quello dell'amicizia adolescenziale con Robert Lachenay, ricco di lettere preziosissime per le informazioni che contengono sull'adolescenza di Truffaut, sulle oscure vicende del suo servizio militare e, soprattutto, sul suo apprendistato giornalistico.
Il culto dell'amicizia, di cui è testimonianza il legame mantenuto con Robert Lachenay (cui in una lettera del 1982 scrive: «J'ai l'impression que bientôt chacun de nous pourra dire de l'autre: "Je le connais depuis quarante ans"»), è una delle costanti della vita di Truffaut, dall'inizio alla fine. Si veda a questo proposito il carteggio con Koichi Yamada, critico cinematografico conosciuto nel 1963 che traduce in giapponese i libri di Truffaut: si può ben dire che troviamo qui la storia di un'amicizia coltivata attraverso le lettere, un'amicizia nata e sviluppatasi attorno ai libri e ai film. È toccante la lettera che Truffaut scrive a Yamada alla vigilia del suo ricovero in ospedale nel settembre del 1987 («Si les choses devaient tourner mal, je veux vous dire *merci*, mon *amitié* et mon désir que vous soyez *toujours* mon représentant-traducteur-ami-alter ego-*mon frère japonais*, pour tout dire»).
Come tutti quelli che più forte hanno il senso dell'amicizia, Truffaut è capace di forti risentimenti, tanto più forti quanto più grandi sono stati l'impegno e la disponibilità messi in questo sentimento. Si veda la lunga requisitoria contro Godard (maggio-giugno 1973), al quale, al di là della spicciola casistica di aneddoti più o meno caustici, rimprovera soprattutto l'incapacità di compiere atti di amicizia. È un ritratto spietato quello che di Godard emerge da questa lettera che porta in postscriptum, tramite una citazione dal *Journal d'un curé de campagne*, un'accusa di tradimento che ci illumina assai più sulle ragioni di chi la lancia che sulla natura della colpa supposta: «Si j'avais, comme toi, manqué aux promesses de mon ordination, je préférerais que ce fût pour l'amour d'une femme plutôt que pour ce que tu appelles ton évolution intellectuelle» (p. 431).
Il carattere antiintellettualistico di Truffaut si mostra chiaro nel diverso atteggiamento che egli riserva rispettivamente a Jean Collet e a Annette Insdorf, impegnati quasi contemporaneamente a scrivere una monografia sulla sua opera. Io resto convinto che il libro di Collet (*Le cinéma de François Truffaut*, Paris, Lherminier, 1977) sia il più bel testo sul regista francese, quello che va più a fondo nella lettura del suo universo poetico, anche se mette in gioco un quadro di riferimento teorico abbastanza lontano dalla sua formazione e dai suoi interessi. Capisco, però, le ragioni che possono aver indotto Truffaut a preferire l'impostazione e, soprattutto forse, la scrittura del libro della Insdorf (*François Truffaut*, Boston, Twayne Publishers, 1978) con la quale si sviluppa un'amicizia epistolare che negli ultimi anni prende il posto del "romanzo epistolare" con Helen Scott, interrotto dopo il trasferimento a Parigi di quest'ultima.

Si parla molto di cinema (di tutto il cinema esistente) in questo densissimo epistolario, anche se la prima lettura che si è indotti a fare privilegia naturalmente gli aspetti più strettamente legati alla personalità del suo autore. Ciò che più colpisce è la capacità di Truffaut di atti di grande generosità, ma sorretti da un'etica estremamente rigorosa, da un senso della "giustizia" che si fonda su un amore totale e esclusivo per il cinema. Ad esempio, a un funzionario del Bfi di Londra che gli chiede il deposito di tutto il materiale registrato per il libro su Hitchcock, Truffaut si dichiara disposto a cederlo gratuitamente a patto che l'istituto si impegni a ristampare le copie dei primi tre film inglesi di Hitch ridotte in condizioni vergognose! Ma nello stesso tempo è capace di rifiutare a Jean Collet, che sta organizzando ad Algeri una retrospettiva-Truffaut, quei film che non sono in distribuzione in Algeria. La motivazione è molto chiara. Egli non perdona a quel paese di non aver acquistato film quali *Les quatre cents coups* e *L'enfant sauvage*: «Ma reconnaissance va aux pays qui, en achetant mes films, me permettent de continuer à en faire» (p. 544).
Mentre il cinema è il protagonista assoluto dell'epistolario di Truffaut, esso occupa complessivamente uno spazio esiguo nei due fitti tomi di cui si compone, per il momento, quello di Pasolini. Delle 1500 pagine amorevolmente riunite e annotate da Nico Naldini, meno di 250 riguardano l'arco di tempo che va dal debutto nella regia (1961) alla morte del poeta-regista (1975). Anzi, con un leggero anticipo su questo debutto preceduto dall'attività di sceneggiatore soprattutto per Bolognini, il lavoro cinematografico comincia a comparire ossessivamente nella corrispondenza (che diventa sempre più rada) come un alibi per giustificare la frettolosità dello scritto o i lunghi silenzi e la mancata cura di altre cose (più importanti?).
Le lettere del periodo "cinematografico" della vita di Pasolini sembrano dominate da un senso di colpa (prevalgono le scuse e le giustificazioni) quasi che l'immersione nella *fisicità* (termine pasoliniano quanti altri mai) del lavoro cinematografico fosse vissuta come una sorta di "tradimento" e di "distrazione". Ne deriva che l'aspetto "cinematografico" di questo epistolario è forse quello meno interessante, o comunque deludente rispetto alle aspettative. È vero, però, che un'allusione del curatore Nico Naldini, nella premessa al secondo volume, sembra prometterne un arricchimento in prossime edizioni.
Un rilievo particolare acquista, in questa esiguità di spazio riservata al cinema, una lettera a Luciano Anceschi del gennaio 1960. In questa Pasolini, mentre si dice impossibilitato a mandare anche solo due paginette sulla narrativa richiestegli per «Il Verri» e proprio a causa del lavoro cinematografico intrapreso, si dilunga in alcune osservazioni linguistiche che possono essere considerate il primo nucleo della sua successiva riflessione "semiologica" sul cinema, ma anche e prima di tutto la presa di coscienza di una "vocazione" che andrà sempre meglio definendosi fino a diventare, magari contro voglia, totalizzante.
Apparentemente Pasolini si limita a sviluppare alcune idee sulla lingua (italiana), ma è ormai chiaro che sta cercando qualcosa d'altro, qualcosa che troverà ormai solo nel cinema: «Non so cosa darei perché, semanticamente, la lingua italiana avesse la validità assoluta e omologante di una immagine fotografata: in modo che il processo da semantema a stilema presupponesse un rapporto di assoluta strumentalità del primo» (II, p. 468).

Le collaborazioni cinematografiche di Pasolini come sceneggiatore erano cominciate nel 1955, quando assieme a Bassani passò un certo periodo tra luglio e agosto a Ortisei per lavorare alla sceneggiatura di *Il prigioniero della montagna* per la regia di Luis Trenker. Questo periodo è documentato da una fittissima corrispondenza dalla quale si ricava una considerazione del tutto strumentale dell'operazione, e una nostalgia per Roma e la letteratura. Sembra già di scorgere un senso di colpa, quando scrivendo a De Robertis, per ringraziarlo della sua recensione a *Ragazzi di vita*, esalta nel critico l'«amore povero e affettuoso per la letteratura», mentre si premura di rassicurare Livio Garzanti che lo incita a finire un nuovo romanzo («Non si faccia rovinare anche Lei troppo presto dal cinematografo», gli aveva scritto l'editore milanese).
È naturale che, rivolgendosi in prevalenza a letterati, Pasolini non si dilunghi a parlare di cinema o tenda a giustificarsi e a difendersi. Se tutto questo priva il lettore *cinéphile* di informazioni preziose, getta però luce su una sorta di conflittualità non risolta tra le varie attività di Pasolini.
Non mancano comunque in questo epistolario materiali di grande interesse cinematografico. Ne ricordiamo brevemente alcuni: una bellissima lettera a Jacques Tati (novembre 1968) in cui Pasolini propone al grande attore un ruolo (che sarà poi di Alberto Lionello) per l'episodio moderno di *Porcile*; un'altra breve, ma di eccezionale interesse, a Eduardo De Filippo per offrirgli il ruolo di Epifanio in *Porno-teo-Kolossal* (il film che avrebbe dovuto realizzare dopo *Salò o le 120 giornate di Sodoma*); la corrispondenza giovanile con Ennio de Concini, con il quale collaborerà a una riduzione cinematografica, non realizzata, dei *Promessi sposi* (ma di cui non resta traccia nell'epistolario); le lettere a Garzanti per convincerlo a varare, sotto la sua direzione, quella famosa collana di cinema che ospiterà testi di Bazin, Godard e del primo Metz.
Da una parte, la presenza marginale del cinema in questo epistolario costituisce un motivo di riflessione e di ripensamento per quella critica cinematografica che (soprattutto, ma non solo, all'estero) ha preteso di considerare il cinema pasoliniano separato dal complesso della sua attività letteraria. Dall'altra parte, sarebbe necessario che la critica letteraria non utilizzasse gli elementi che emergono da questo epistolario per considerare casuale o superficiale l'impegno cinematografico di Pasolini. Semmai è proprio la troppo vistosa rimozione di un qualcosa che entra a fatica nel sistema della comunicazione letteraria, cui questo epistolario in quanto genere resta inevitabilmente ancorato, che costituisce un tema da approfondire e interpretare.

Pier Paolo Pasolini, *Lettere*, a cura di Nico Naldini, vol. I (1940-1954) e vol. II (1955-1975), CXXXII + 738 e CLXVIII + 805 pp., Torino, Einaudi, 1986 e 1988, L. 42.000 e L. 45.000.

François Truffaut, *Correspondance*, a cura di Gilles Jacob e Claude de Givray con un "avant-propos" di Jean-Luc Godard, 5 Continents-Hatier, Renens, 1988, 672 pp., illustrato, F. 200.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Carlo Grassi (a cura di): *Tempo e spazio nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1987, 450 pp., L. 40.000.

Nel curare questa antologia di scritti teorico-critici sul cinema, dalle origini a oggi, l'autore dichiara programmaticamente di non aver seguito una linea cronologica evolutiva, né di aver adottato i tradizionali criteri dell'estetica filmica che informano ogni scelta antologica di questo tipo. Il risultato è che, mentre non variano o variano di poco i brani classici raccolti, muta la direzione della loro lettura. Organizzati in quattro sezioni tematiche (come si articola lo spazio-tempo; il cinema come macchina produttrice di emozioni; il reale e l'immaginario; cinema e sogno) gli scritti sono preceduti da introduzioni critiche che definiscono la prospettiva di approccio per una comprensione orientata dei testi. Come scrive Alberto Abruzzese nella presentazione del volume e sottolinea Carlo Grassi nei saggi di apertura alle varie sezioni, il punto di vista passa dall'autore allo spettatore, dalla creazione (sfera dell'estetica) al consumo (sfera dell'esperienza). Parimenti estetica, semiotica, psicanalisi, sociologia, antropologia, ecc. cadono nel vissuto "socio-culturale" di un pubblico che partecipa a un momento di profonda trasformazione delle forme espressive, dovuta all'avvento e alla diffusione delle tecnologie elettroniche. Lo spazio-tempo del titolo è la coordinata su cui si snoda questo percorso verso una possibile teoria dello spettatore.

Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso (a cura di): *Lo specchio sporco della televisione*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, in 8°, 560 pp, L. 38.000.

Frutto di una ricerca finanziata dalla Fondazione Giovanni Agnelli, questo volume rappresenta lo studio più completo finora condotto su due "generi" televisivi: la divulgazione scientifica e lo sport. Coinvolgendo teorici della comunicazione, sociologi e ricercatori universitari, esso offre, insieme a un'esauriente documentazione, a dati bibliografici e a itinerari storico-cronologici, un'analisi strutturale dei soggetti in questione e il loro inquadramento teorico.
Come afferma Bettetini nel saggio introduttivo, si tratta non soltanto di capire cosa ha fatto la televisione della scienza e dello sport, seguendo ancora un punto di vista tradizionale che privilegia l'esame del medium e il suo rapporto con la realtà trasmessa, ma, appunto, di vedere le interrelazioni reciproche tra medium e oggetto della comunicazione, in breve di analizzare anche che cosa la scienza e lo sport hanno fatto della televisione. Procedendo su questa via si può giungere alla «costruzione di nuove ipotesi, di nuovi percorsi interpretativi che attraversano i territori della storia della televisione e della storia dei suoi argomenti, del costume e dell'ideologia, della filosofia del sapere e di quella del gioco, della retorica e dei valori».

Sullo sfondo di questa prospettiva si muovono i numerosi testi presentati nel volume, con le loro analisi sui modelli della divulgazione e sui linguaggi dello spettacolo televisivo, nonché sulla storia e il consumo di queste forme di rappresentazione. L'ultima parte del libro presenta invece alcuni interventi significativi di un convegno, svoltosi a Torino nel novembre 1987, in cui i risultati della presente ricerca sono stati messi a confronto con le opinioni e le letture che degli stessi fenomeni hanno dato i diretti interessati, cioè i giornalisti sportivi, i conduttori di programmi scientifici, gli esperti del settore: Piero Angela, Jan Gawronski, Giulio Macchi, Tullio Regge, Bruno Pizzul, ecc.

Vito Attolini: *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini a oggi*, Bari, Dedalo, 1988, 236 pp., ill., L. 25.000.

La storia dei rapporti tra cinema e letteratura in Italia dal muto agli anni Ottanta. Decisamente più incline a una ricostruzione storico-descrittiva che a una analisi teorica, l'autore passa in rassegna le opere e gli autori maggiori cominciando da *Cabiria* e dalle prime collaborazioni di D'Annunzio, Verga, Gozzano, Pirandello, ecc., cioè dai tempi in cui il cinema cercava di entrare, proprio attraverso la letteratura, nel regno delle arti maggiori. La graduale coscienza linguistica acquisita dal nuovo mezzo porta successivamente a impostare in modo assai diverso i termini della questione, quanto alla possibilità di uno scambio non passivo tra due forme espressive autonome. Dalla inferiorità del cinema muto, mero illustratore e per di più rozzo "riduttore" dell'arte letteraria, si passa, attraverso una serie di tappe intermedie, alla centralità del cinema nel movimento neorealista e alla sua presenza pregnante, negli anni Sessanta, all'interno del dibattito sui linguaggi e sulla narratività. Dentro questi contesti si riformulano ogni volta i problemi legati all'adattamento del testo letterario e al ruolo degli scrittori nel cinema nonché gli spazi di intersezione e di autonomia tra le due arti.

Jean A. Gili: *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1985, in 8°, 206 pp., ill., F. 120.

Da molti anni studioso del cinema italiano, l'autore analizza in questo volume uno dei periodi più controversi della nostra produzione cinematografica, per molto tempo trascurato dalla critica e ormai ampiamente recuperato a uno studio in profondità, meno ideologicamente viziato, teso a ricostruire i nessi tra estetica e società. In quest'ambito si muove anche il lavoro di Gili che dedica ampio spazio ai momenti istituzionali, ovvero a tutto l'apparato delle leggi, dei provvedimenti e delle iniziative di regime, registrandone l'orientamento progressivo, dall'iniziale disinteresse e frammentazione fino alla strutturazione di una politica precisa, centralizzata, controllata. Di questo atteggiamento dello stato nei confronti del cinema lo studioso descrive i propositi e gli effetti: al di là di una frangia ridottissima di film di propaganda, ideologia e consenso seguirono, come si sa, strade più morbide e indirette, quelle del film d'evasione, delle realtà truccate, delle morali piccolo-borghesi racchiuse nelle favole improbabili, tanto più reazionarie quanto più rozze e provinciali.
Partendo dagli anni Venti per introdurre il periodo esaminato, il discorso di Gili giunge fino alle soglie del neorealismo, abbozzando nei suoi elementi di continuità e rottura il grande dibattito culturale che prepara e accompagna il "ritorno alla realtà" del cinema del dopoguerra.

A. Gardies, P. Haffner: *Regards sur le cinéma negro-africain*, Bruxelles, Editions Ocic, 1987, in 8°, 234 pp., ill., s.i.p.

Victor Bachy: *Pour une histoire du cinéma africain*, Bruxelles, Editions, Ocic, 1987, in 8°, pp. 70, ill., s.i.p.

Ferid Boughedir: *Le cinéma africain da A à Z*, Bruxelles, Editions Ocic, 1987, in 8°, pp. 208, ill., s.i.p.

Nato circa trent'anni fa, il cinema africano, grazie agli sforzi di alcuni cineasti, sta lentamente assumendo una struttura di tipo industriale, non più pioneristica. Faticosamente infatti il cinema degli autori africani si sta orientando dal punto di vista produttivo verso un modo di girare sempre meno legato all'improvvisazione, alle salvezze economiche dell'ultimo minuto.
La grande forza di questi cineasti risiede principalmente nell'essere continuamente dentro la realtà dei loro paesi, senza per questo rimanere ancorati a una visione del mondo troppo personale e non comprensibile fuori dai confini nazionali. La conoscenza degli aspetti sociali, culturali, politici e economici del cinema africano rappresenta pur sempre l'unica e imprescindibile base di partenza per analizzare le cinematografie del continente nero.
Curate dall'Organizzazione cattolica internazionale del cinema e dell'audiovisivo, le pubblicazioni — che fanno parte di una collana interamente dedicata alle cinematografie del Terzo mondo — si sforzano di instaurare un reale dialogo tra le diverse culture. Il cinema africano non è guardato dal punto di vista della cultura occidentale, ma analizzato nella sua realtà artistica e politica. I volumi, tra di loro complementari, prendono in esame le maggiori personalità delle cinematografie africane, le poetiche e le "scuole" più significative, i film più interessanti e ricchi di stimoli problematici.

Gianni Rondolino: *Storia del cinema*, 3 voll., Torino, Utet, 1988, in 4°, 464 pp. (I vol.), 479 pp. (II vol.), 606 pp. (III vol.), ill., L. 250.000.

Seconda edizione dell'opera monumentale uscita più di dieci anni fa e ora riproposta con piccole aggiunte e oltre sessanta pagine di aggiornamento sulle ultime tendenze del cinema internazionale tra la fine degli anni Settanta e il decennio in corso: un panorama americano che comprende, insieme alle grandi formule spettacolari di Lucas e Spielberg, i prodotti *new wave* di Poe e di Jarmush, per fare soltanto alcuni nomi; un resoconto accurato della situazione russa che include i film "scongelati"; la descrizione attenta del cinema italiano "oltre la commedia", con particolare riferimento ai nuovi autori; e inoltre informazioni critiche sul nuovo cinema tedesco, sulla situazione francese, sul nuovo cinema inglese, ecc.
Si condividano o meno i giudizi di Rondolino, la sua opera, fornita di un imponente corredo fotografico, resta uno dei frutti più organici e maturi della nostra storiografia cinematografica.

Edward Wagenknecht: *Stars of Silents*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1987, in 8°, 154 pp., ill., s.i.p.

All'inizio non c'erano star. L'unica vera star era il cinema in sé, quel meccanismo prodigioso che permetteva di vedere su un telo bianco treni in movimento, parate storiche, maghi di trucchi inverosimili, giardinieri innaffiati... Se in Europa, soprattutto con la produzione Pathé, gli attori ben presto sono riconosciuti e amati dal pubblico, in America il fenomeno tarda ad arrivare, tanto che dei primi divi del muto rimangono lievi tracce. Soltanto verso il 1912, secondo l'autore, gli attori cominciano ad avere intorno a sé quell'alone magico che sarà il divismo. Bisognerà aspettare però gli anni Venti perché alcuni protagonisti dei film muti divengano vere e proprie star.
Profondo conoscitore del cinema muto del quale aveva già analizzato in parte gli

aspetti legati al ruolo dell'attore in un volume dal titolo *The Movies in the Age of Innocence,* Wagenknecht va qui più a fondo nell'argomento, isolando le figure dei divi che più hanno segnato il periodo. Sono così seguite le carriere artistiche di Mary Pickford, Lillian Gish, Clarine Seymour, Geraldine Farrar, May McAvoy, Clara Bow, Charles Chaplin, le sorelle Duncan, visti attraverso un'ottica tesa a mettere in luce quel *quid* che ha fatto di questi attori grandi divi.

Pier Paolo Pasolini: *Il portico della morte,* Quaderni Pier Paolo Pasolini dell'Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Milano, Garzanti, 1988, in 8°, 312 pp., ill., L. 28.000.

«... il portico della morte è il più bel ricordo di Bologna. Mi ricorda *l'Idiota* di Dostoevskij, mi ricorda il *Macbeth* di Shakespeare, mi ricorda i primi libri.» Così scrive Pasolini evocando il luogo delle sue prime letture, uno spazio fisico divenuto ben presto uno spazio poetico, della memoria e della nostalgia. Con tale carico di sensi, nessun titolo poteva essere più appropriato per presentare questa raccolta di "letture" sparse, di appunti, di saggi dispersi dal poeta nel magma delle sue molte collaborazioni a giornali e riviste, delle sue presentazioni di opere e di autori, dei suoi discorsi d'occasione. Esclusi dalle raccolte curate da Pasolini stesso, gli scritti in questione coprono un lungo arco cronologico, dal 1947 al 1971. Rappresentano, dunque, quasi tutta la parabola della sua attività di critico letterario confermandone le linee già note e allo stesso tempo approfondendo aspetti altrove meno evidenti, meno sottolineati.
Come suggerisce Cesare Segre nella bella prefazione al volume, gli scritti anteriori e contemporanei a *Passione e ideologia*, qui raccolti, appaiono in un certo senso più "liberi" di quelli antologizzati da Pasolini stesso, meno costretti dentro un disegno rigido di ordinamento critico. Laddove in *Passione e ideologia*, osserva ancora Segre, predomina un impianto storiografico e didascalico, sulla linea di Gramsci e di Contini, qui abbiamo una «posizione simpatetica», il prevalere della partecipazione sulla storicizzazione e l'apertura più esplicita verso interessi diversi, come ad esempio la religione e la psicanalisi.
Dal 1960 in poi gli scritti seguono invece le posizioni, più conosciute, del Pasolini ormai divenuto personaggio pubblico, polemista e moralista che, anche attraverso la letteratura e perfino attraverso il rifiuto di essa, costruisce la propria disperata analisi di un mondo ormai totalmente omologato e dunque invivibile.

Loretta Guerrini: *Vampyr,* Abano Terme, Piovan, 1986, in 8°, 162 pp., ill., L. 15.000.

Loretta Guerrini: *Gertrud,* Abano Terme, Piovan 1987, in 8°, 142 pp., ill., L. 15.000.

Pensati nell'ambito di un discorso critico sull'intera opera di Dreyer promosso dall'Istituto di filmologia dell'Università di Bologna, i volumi raccolgono saggi sui due film, nonché le sceneggiature desunte alla moviola.

Pier Marco De Santi: *I film di Paolo e Vittorio Taviani,* Roma, Gremese, 1988, in 8°, 142 pp. , ill., L. 35.000.

La bibliografia sui Taviani comincia a essere sconfinata: nel giro di pochi mesi questa è la terza monografia (dopo *La notte dei desideri* di Nuccio Orto e *La bottega Taviani*, a cura di Riccardo Ferrucci) dedicata al loro cinema. Il fiorire di pubblicazioni testimonia senza ombra di dubbio la vitalità che percorre le opere dei Taviani, la cui poetica affascina e stimola i critici e il pubblico internazionale. E proprio al pubblico guarda come sempre la Gremese, arricchendo il volume di stupende fotografie spesso inedite che tendono a riprodurre l'impatto emotivo e la forza

spettacolare delle immagini viste sullo schermo. In sintonia con l'apparato iconografico il saggio critico ripercorre cronologicamente la carriera degli autori della *Notte di San Lorenzo*.

Flavio De Bernardinis: *Nanni Moretti*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, in 16°, 96 pp., L. 6.800.

Cinque film, due cortometraggi e un mediometraggio, questi ultimi peraltro mai circolati, sono bastati a fare di Moretti un autore di culto. Fama usurpata? Talento in sovrappiù? L'agile nonché serio e circostanziato volume della collana "Il castoro cinema" non si preoccupa di rispondere a queste domande. A parlare sono i film di Moretti, decodificati analizzati sondati fin negli aspetti più nascosti da un autore che, pur essendo un "morettiano", ha saputo mantenersi distante dalla materia. Non per questo sono dimenticati i classici "luoghi" di Moretti: la psicanalisi, l'universo giovanile, il cinema... Una brevissima conclusione sfiora anche Moretti produttore e la Sacher film, la casa di produzione fondata dal regista con un preciso intento: «Non produrre film alla Nanni Moretti».

Federico Fellini: *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988, in 8°, 192 pp., ill., L. 20.000.

Dario Zanelli: *Nel mondo di Federico. Fellini di fronte al suo cinema (e a quello degli altri)*, Torino, Nuova Eri, 1987, in 8°, 142 pp., ill., L. 26.000.

«L'equivoco nasce dal fatto che si pensa che il cinema sia una cinepresa piena di pellicola e una realtà, fuori, pronta per essere fotografata. Invece davanti all'obiettivo si mette solo se stessi. Altrimenti il cinema può solo offrire qualche contraddittoria informazione». La frase di Fellini, sottolineata da Jacqueline Risset nella postfazione a *Block-notes di un regista*, potrebbe racchiudere il senso di tutto il cinema del regista emiliano. Questa dilatazione di se stesso attraverso la memoria, l'immaginario e le altre cose che Fellini immette nel proprio gioco d'artista, costituisce anche la nota dominante dei tanti racconti, interviste e dichiarazioni con cui egli ha accompagnato, talvolta completato, talaltra provocato, la propria opera cinematografica.
La grande capacità affabulatoria del cineasta impronta i due libri, seppure essi presentino accenti diversi di una stessa voce: da una parte Fellini coinvolto nel rituale "schizofrenico" delle interviste, dall'altra impegnato nel racconto di "film da farsi o non farsi". Nel primo caso la voce del regista è chiosata, commentata e accompagnata da quella di Dario Zanelli, che ci ripropone un largo numero di interviste, per la maggior parte già edite, dislocate lungo tutto l'arco della carriera. Nel secondo caso è Fellini stesso a presentarci, al di là delle sollecitazioni e delle provocazioni dei giornalisti, con la loro domanda di rito sul prossimo film, alcuni progetti di lavoro, idee forse mai realizzabili, temi a lungo vagheggiati, o ancora storie concepite in immagini e poi risolte nella forma del racconto scritto.
Block-notes di un regista è infatti un progetto cinematografico in quattro parti centrate ognuna su un luogo fisico e psichico della memoria felliniana: l'opera, il cinema Fulgor, Cinecittà, l'America. Di queste quattro parti è stata realizzata soltanto quella su Cinecittà col titolo di *Intervista*, e il libro ce ne propone la sceneggiatura desunta. Così, tra interviste reali da una parte e interviste fittizie dall'altra, si manda avanti il tradizionale gioco metalinguistico del regista che ci mostra se stesso al lavoro, in mezzo ai simboli, alle fantasie, alle storie, ai ricordi avvolgenti del proprio mondo poetico. Anche "Viaggio a Tulun", l'altro raccontotrattamento presentato in *Block-notes di un regista*, ha come protagonista il regista stesso e i suoi sopralluoghi per "un film da farsi", questa volta all'interno della

civiltà messicana dove, tra trame gialle ed esoteriche, si consuma un'altra vicenda magica e fantastica.

Enzo Ungari: *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1987, in 8°, 304 pp. ill., L. 60.000.

Forse prevedendo con qualche mese di anticipo il successo che *L'ultimo imperatore* avrebbe avuto in tutto il mondo, la Ubu ha preparato una ristampa della lunga intervista a Bertolucci edita nel 1982. La parte riguardante l'ultima fatica del regista è stata curata da Donald Ranvaud, che ha aggiornato l'intervista e scelto le foto di scena e le immagini tratte dal premiatissimo *L'ultimo imperatore*.

Paolo Vernaglione: *Arthur Penn*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, in 8°, 112 pp., L. 7.500.

Gualtiero De Santi: *Sidney Lumet*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, in 8°, 112 pp., L. 7.500.

Lumet e Penn, a cui sono dedicate le ultime monografie della collana "Il Castoro", sono due autori che hanno molti punti in comune. Coetanei, sono arrivati al cinema seguendo lo stesso percorso: attori in gioventù, poi registi teatrali e infine televisivi. La matrice comune e soprattutto l'esperienza televisiva durata per entrambi a lungo segnano significativamente il loro passaggio dietro la macchina da presa. Lumet firma nel 1957 *La parola ai giurati*, tratto da un lavoro televisivo, e Penn nel 1958 *Furia selvaggia*, anche questo ispirato a un teledramma. E la padronanza del mezzo televisivo continuerà negli anni a farsi sentire nel modo di girare che, soprattutto in Lumet, ricorda i moduli del linguaggio della tv.
In ambedue i registi, poi, c'è una spiccata propensione a trattare i problemi sociali, ad affrontare le tematiche democratiche, anche se ovviamente Penn e Lumet si distinguono avendo ognuno uno stile personalissimo. Lumet è il regista dei grandi temi sociali raccontati unendo con sapienza spettacolo e tensione, raggiungendo con questa "formula" risultati eccezionali di cui danno prova film quali *Quinto potere* o *Il verdetto*. Inoltre i suoi film sono sempre venati da una chiarezza intellettuale che gli deriva dalla cultura yiddish su cui si è formato. Al contrario Penn segue la strada dell'ironia anche quando tratta temi sociali. Il suo sguardo è spesso disincantato, e questo gli ha permesso di girare film che per originalità e freschezza unite alla forza drammatica hanno contribuito a rinnovare il cinema americano degli anni Settanta. *Bonnie and Clyde, Alice's Restaurant, Il piccolo grande uomo* fanno parte infatti di quella *new wave* americana i cui autori di punta oltre a Penn furono Dennis Hopper, Schlesinger, Nichols, Ashby, Rafelson.
L'attività dei due registi è analizzata secondo i moduli classici delle monografie "Il Castoro", cioè attraverso due lunghi e articolati saggi cronologici che passano in rassegna, film per film, l'intera opera.

Sarah e Enzo Zappulla: *Musco immagini di un attore*, Catania, Maimone, 1987, in 4°, 436 pp., ill., s.i.p.

Angelo Musco: *Il gesto, la mimica, l'arte*, Palermo, Novecento, 1987, in 4°, 334 pp. ill., s.i.p.

Due omaggi al grande attore siciliano nel cinquantenario della morte. Il primo costituisce una "mostra documentaria" dell'intera carriera realizzata attraverso materiali d'epoca: caricature, documenti, fotografie, lettere, ritagli stampa, locandine teatrali e cinematografiche. Brevi scritti di Sarah ed Enzo Zappulla introducono il ricco apparato iconografico.

L'altro volume, anch'esso molto illustrato, propone un più cospicuo contributo critico e saggistico, dovuto ancora a Sarah e Enzo Zappulla. In particolare una sezione rilevante del testo (accompagnato da una prefazione di Gian Luigi Rondi) è dedicata all'attività cinematografica di Musco che, iniziata nel 1917-18 con *San Giovanni decollato* di Nino Martoglio, raggiunge il suo apice sulla metà degli anni Trenta, poco prima della morte. Il grande interprete di Pirandello riportava sugli schermi i suoi successi teatrali, in operette modeste, come più tardi quelle interpretate da Totò, ma alle quali si deve oggi la più preziosa memoria di un talento comico inconfondibile e sconfinato, nella sua sostanza popolare e dialettale, anche se probabilmente più consono al palcoscenico che allo schermo. «Non so decidermi» scriveva Musco «e credo che nessun attore proveniente dal palcoscenico sia al caso di farlo, tra teatro e cinema. (...) Nel teatro, la questione si riduce tutta ad un autore che immagina un personaggio e a un attore che lo interpreta. L'interpretazione del personaggio dipende quindi interamente dall'attore; mentre nel cinema il personaggio e l'attore dipendono dal regista. Il mezzo meccanico grava inoltre con tutte le sue esigenze.»
Del resto tutto questo rientra perfettamente nella tradizione della nostra comicità cinematografica, quasi sempre regionale, dialettale, formata ed esercitata su palcoscenici minori, talvolta marginali, prima di raggiungere gli schermi, grandi e piccoli. Come se il cinema giocasse infine soltanto il ruolo di uno strumento di registrazione, diffusione e memoria. Nell'introduzione di Gregorio Napoli, dal titolo significativo, "Giacomino nel paese dei telefoni bianchi", si formulano questi interrogativi ancora oggi molto attuali, seppure diversamente contestualizzabili, in epoca di comicità trasposta dal medium teatrale a quello televisivo.

James Spada, Francesco Troiano: *Robert Redford,* Roma, Gremese, 1988, in 8°, 144 pp., ill., L. 30.000.

Edizione italiana di un volume pubblicato in inglese nel 1976. Arricchita di schede critiche curate da Enrico Lancia, la monografia percorre la carriera di Redford fino al film *Pericolosamente insieme*, del 1986. Manca dunque *Milagro*, presentato al recente Festival di Cannes, di cui Redford è regista. Avvenuto con *Gente comune*, il passaggio dietro la macchina da presa è avvertito dagli autori come una tappa inevitabile di un attore che pur essendo un divo — e uno dei massimi nel panorama hollywoodiano — ha sempre esplorato personaggi e problematiche non stereotipati, spesso aiutato in questo da registi non certo allineati con gli schemi del cinema americano. Il commento che Troiano fornisce sulla prima prova registica di Redford potrebbe adattarsi perfettamente anche a *Milagro*: «C'è forse... tutto il personaggio Redford: il suo problematico porsi nei confronti delle possibilità di essere un divo, l'attenzione ai problemi e ai drammi dei suoi simili vissuti da uomo tra gli uomini, il rapporto con il reale privo di certezze assolute e sempre aperto alla discussione.» Secondo lo schema della collana "Le stelle filanti", belle foto illustrano il testo.

Giovanni Grazzini: *Il cinemondo. Dieci anni di film 1976-1986*, Bari, Laterza, 1987, 11 volumi, in 8°, L. 370.000.

Raccolta in cofanetto degli undici volumi già apparsi singolarmente nella collana Universale Laterza. L'ultimo contiene un indice generale di tutti i film recensiti.

Anna Pavignano, Massimo Troisi: *Le vie del Signore sono finite,* Milano, Sperling & Kupfer, 1987, in 8°, 230 pp., L. 15.000.

Romanzo tratto dall'ultimo film di Troisi.

I fantasmi del Cinevillaggio di Venezia

Caro «Bianco e Nero»,
non tutti i cineasti che inseguirono a Venezia i progetti della Repubblica sociale italiana agirono per ponderato tornaconto o per razionale convincimento. Ci furono anche presenze che andarono ad aumentare i fantasmi del Cinevillaggio di Venezia per motivi che si possono definire casuali. Una testimonianza in tale senso ce l'ha fornita l'attrice Bianca Doria. Essa arricchisce sia pure moderatamente il panorama già conosciuto nelle linee essenziali (ricordo almeno questi saggi: *Il cinema di Salò* di Mario Quargnolo e Roberto Chiti in «Bianco e Nero», n. 11-12, 1961; *Storia del cinema italiano 1895-1945* di Gian Piero Brunetta, 1979, pp. 525 e sgg.; *Il sogno di Cinevillaggio* di Giuseppe Ghigi in *L'immàgine e il mito di Venezia nel cinema*, Venezia, 1983, pp. 203 e sgg.; *Venezia città ministeriale* di Carlo Fumian in *La Resistenza nel veneziano*, a cura di Giannantonio Paladini e Maurizio Reberschak, Venezia, 1985, vol. II, p. 213; *L'immagine bugiarda* di Ernesto G. Laura, Roma, 1987, pp. 303 e 475).
Bianca Doria aveva esordito nel 1939 nel film *Piccolo hotel* di Piero Ballerini, sostenendo la parte di una ragazza bruttina e isterica che crede di aver trovato l'amore e poi tenta il suicidio quando rimane delusa. Presentato il film alla Mostra di Venezia, l'attrice aveva meritato gli elogi della critica per la recitazione febbrile, delicata e sottile assieme. Aveva confermato le sue doti in un lavoro di due anni dopo, *Il ponte sull'infinito*, diretto dal marito Alberto Doria. Una recensione apparsa su «Film» ne elogiava la spiccata personalità artistica, d'indubbio valore e di singolare temperamento, che ha un volto interessantissimo, una maschera tragica, «frutto di una potenza di vita interiore determinata, più che dal recitare, dal vivere tragicamente la parte affidatale».
Nel periodo della Rsi, la Doria lavorò in parecchi film, tutti dai contenuti neutri o astratti, artisticamente modesti, in cui si rifugiava la speranza di un'isola felice, quale appunto pretendeva di essere il Cinevillaggio. Sono *Senza famiglia* e *Ritorno al nido* di Giorgio Ferroni, l'opera di maggior respiro spettacolare di allora; *Trent'anni di servizio* di Mario Baffico, *L'angelo del miracolo* di Ballerini, *Fiori d'arancio* di Dino Hobbes Cecchini. A Budrio, vicino a Bologna, interpretò invece *L'ultimo sogno* di Marcello Albani, in cui aveva funzioni di organizzatore generale suo marito, che morì durante la lavorazione in un incidente stradale.
L'attrice ricorda che *L'angelo del miracolo* e *Trent'anni di servizio* furono girati ai Giardini della Biennale. E ricorda l'amicizia con i grandi attori del teatro veneto, Cesco Baseggio naturalmente in prima fila, che costituivano il nerbo artistico della struttura. Quanto alle sue interpretazioni, la Doria precisa che pur avendo partecipato a sei film lo fece in ruoli secondari. È azzardato quindi parlare di lei come della "diva" del cinema di Salò. Contribuì infatti a dare vita a storie che non si sapeva bene come stessero in piedi e la cui lavorazione era precaria. Lei non li ha nemmeno visti tutti.
Alberto Doria aveva girato in laguna il documentario *Rêverie sur la lagune* con operatori francesi e nella perla della marca trevigiana *Asolo, un rifugio di poeti*, dopo aver lavorato a Roma con Mario Camerini, Francesco De Robertis e Giovacchino Forzano e dopo essere stato in Francia collaboratore di Jean Renoir.
Nell'estate 1943 sua moglie aveva recitato in *Lettere al sottotenente* di Goffredo

Alessandrini. Il film fu montato anche se mancavano alcune scene, non girate perché la guerra infuriava. La Doria raggiunse Firenze dove si trovavano i suoceri, e qui il direttore di produzione Piero Cocco propose al marito un film da realizzare a Budrio con finanziatori di Bologna. Era *Manuelita*. Difficoltà tecniche consigliarono di trasferire la lavorazione a Venezia. Il film cambiò titolo, divenne *L'ultimo sogno*. Le riprese conclusive furono effettuate alle Zattere.
Così Bianca Doria nella primavera del 1944 sbarcò in laguna. A Venezia visse prima in albergo e poi in casa di parenti che si erano presi a cuore la sua sorte. «Vivevo in una casa con le finestre sul Canal Grande, ma non ho ricordi belli. Volevo tornare a Roma. Il dolore per la morte di mio marito e la lontananza da mio figlio era grandissimo. E poi c'era la guerra, anche se io non ho sofferto per episodi di battaglia o per mancanza di cibo, per fortuna. Ma erano tempi brutti. Il ritorno a Roma, nell'estate 1945, fu tragico. Il tragitto da Bologna a Firenze lo compii a piedi, con una valigia pesantissima. Nessun camion, tra i molti che transitavano, si fermò per prendermi a bordo.»

Fiorello Zangrando

Rianimato dai fondi Cee il cinema di animazione europeo darà battaglia?

Caro «Bianco e Nero»
se nel banco di nebbia che circonda il cinema di animazione si apre una piccola schiarita, mi pare giusto segnalarla.
Credo che la notizia sia da accogliere con soddisfazione: ai primi di giugno ad Annecy, sede quasi simbolica del mondo dell'animazione, nonché del più importante festival del settore, i maggiori produttori e operatori dell'animazione europea si sono seduti intorno a un tavolo e si sono rimboccati le maniche. Era ora: in realtà, al di là degli alti lai e dei ripetuti gridi d'allarme che periodicamente vengono lanciati dagli studiosi del settore sullo stato delle cose, delle invocazioni e degli appelli, è la prima volta (escludendo un paio di incontri precedenti, non estesi a tutti i paesi) che si organizza una riunione operativa, basata su un concreto punto di partenza: uno stanziamento della Cee destinato al cinema d'animazione europeo, inteso come sezione della Commissione Media.
Che l'animazione fosse bisognosa di cure, era abbastanza evidente. Arte ambigua, afflitta da stereotipi che la vogliono rivolta solo a minorenni, vista con sufficienza dal cinema cosiddetto "dal vero", ignorata dai più nelle sue vere possibilità espressive, limitata nel suo potenziale produttivo dalla gran quantità di lavoro e di tempo che le è necessaria, l'animazione, soprattutto quella europea, si trova costretta a vivacchiare di pubblicità (anche quella, spesso, solo per bambini), sigle televisive e poco altro.
D'altra parte, la produzione seriale, pure grandemente richiesta per sfamare la voracità dei palinsesti televisivi, difficilmente riesce qui a decollare, costretta fra la politica di distribuzione a basso costo dei Mazinga prodotti nei mega-studios giapponesi o coreani e la polverizzazione delle strutture produttive nostrane, generalmente improntate alla filosofia del "piccolo è bello". Infine, l'assoluta mancanza di canali di diffusione e distribuzione dell'animazione "d'autore" fa sì che questa sia spesso ridotta al ruolo di auto-promozione di un artista o di uno studio

diretta agli addetti ai lavori e che vengano scoraggiate produzioni autonome più ambiziose.
Analisi queste fatte più volte in convegni e seminari, con appelli a istituzioni ed enti pubblici, scandalose latitanze (per esempio della nostra televisione pubblica), promesse mai mantenute, parole al vento. Adesso per la prima volta si ha qualche strumento per effettuare interventi mirati, e vedremo cosa si sarà in grado di fare.
Un segno del rispetto con cui a livello europeo sono considerati alcuni nostri rappresentanti del settore è l'elezione di Bruno Bozzetto a nuovo presidente della sezione animazione; prende il posto di Raoul Servais, autore belga di rilievo nel panorama europeo, e animatore (in senso spirituale) dell'istituto statale per la cinematografia belga. Altri partecipanti all'incontro erano Alfio Bastiancich (studioso di animazione e segretario della sezione italiana dell'Asifa, associazione del settore) e Giulio Gianini (autore nel senso puro, insieme a Lele Luzzati, nel panorama dell'animazione italiana).
C'erano poi produttori, realizzatori e operatori del settore provenienti da tutta Europa; fra gli altri, Jimmy Murakami, autore del lungometraggio *When the Wind Blows* (Quando soffia il vento), film di denuncia sull'orrore post-nucleare, visto in modo commovente e intimista attraverso gli occhi di due anziani coniugi inglesi. Il film ha avuto un discreto successo, soprattutto fuori del nostro paese; Murakami è un autore americano di origine giapponese che recentemente si è trasferito in Irlanda. Un'Irlanda che sta diventando sempre più interessante dal punto di vista delle produzioni di animazione, dopo che anche Don Bluth, transfugo della Disney e uno dei più grandi nuovi produttori dell'animazione Usa, ha deciso un paio di anni fa di trasferire il suo quartier generale dalla California alla periferia di Dublino.
Insomma, il panorama europeo sta cambiando, o comunque sta cercando di cambiare, anche per riorganizzare le file contro lo strapotere commerciale dei serial giapponesi, che sono presenti in modo così massiccio non tanto perché sono di migliore qualità, ma perché hanno dalla loro le strutture e la distribuzione. Le strutture: come confrontare con i microstudi nostrani un poderoso impianto produttivo come quello della Toei a Tokyo, dove riescono a tirar fuori un'ora di animazione al giorno (senza contare i subappalti dati ai coreani, che hanno il pregio di costare anche poco)? Qualcosa si sta facendo con la creazione di consorzi di studi indipendenti che possano offrire servizi su larga scala, ma siamo appena agli inizi. La distribuzione: come competere con i prezzi da saldo di chi realizza un serial pensando già alle esigenze di un mercato mondiale (con riferimenti alla cultura standard di un bambino di un paese industrializzato) e può così venderlo senza problemi su decine di mercati?
Urgono risposte e precise proposte operative. Ne è già stata avanzata una assai importante, quella cioè di curare maggiormente la formazione delle nuove leve, creando scuole permanenti di formazione professionale che prevedano un tirocinio "sul campo", negli studi di realizzazione. Una buona proposta, che se portata avanti potrà creare strutture permanenti di insegnamento con legami effettivi con il mondo professionale, contro quella miriade di iniziative effimere e inconcludenti che nascono ogni anno, al rientro dalle vacanze.

Fabio Gasparrini

Per *Sperduti nel buio*

Nel numero 2/1988 abbiamo per errore messo Luigi Spaventa fra i nomi di coloro che hanno presentato il volume *Sperduti nel buio* alla Libreria "Il Leuto". Anziché Luigi Spaventa bisognava leggere Luigi Squarzina. Ce ne scusiamo vivamente.

Oltre 300 le domande di iscrizione al biennio accademico 1988-90

Il 31 maggio è scaduto il termine per l'iscrizione dei candidati italiani e stranieri al biennio accademico 1988-90. Le domande son state oltre trecento, nell'ordine per i corsi di recitazione, regia, sceneggiatura, ripresa, scenografia, montaggio, costume, film d'animazione, tecnica del suono, organizzazione della produzione.

Un programma di videodocumentazione con l'università

Il C.S.C. ha firmato un accordo con il Dipartimento di biologia animale e dell'uomo dell'Università di Roma per la realizzazione di un programma di videodocumentazione scientifica del corso di nutrizione tenuto da Massimo Cresta nella Repubblica del Benin (Africa occidentale). Il progetto è finanziato dalla Direzione generale della cooperazione per lo sviluppo del Ministero degli esteri. Il coordinamento audiovisivo viene svolto da Virgilio Tosi.

I film degli allievi ai festival

I film degli allievi hanno partecipato ai seguenti festival: 8° Fantafestival (Roma, 2-9 giugno): *Tre scherzi per viola* di Alberto D'Amico, *Paper Runner* di Marco Zanoni, *Orpheus, Passione, breve storia dell'amore* e *Pas-ta-shoot-ah* di Maurizio Forestieri; 24ª Mostra internazionale del nuovo cinema (Pesaro, 11-19 giugno), nella sezione "Evento speciale": *La casa del passeggero* di Heidrun Schleef, *Pesci fuor d'acqua* di Gianluca Greco, *Sintonie notturne* di Massimo Martella; "Mystfest", festival internazionale del giallo e del mistero (Cattolica, 24 giugno - 2 luglio): *Uguale per tutti* di Gianfranco Isernia; 39ª Mostra internazionale cinema Fedic (Montecatini, 2-9 luglio): *L'acqua e le lampade* di Roberto Gigliucci, *Attraverso lo specchio* di Massimo Martella e Gianluca Greco, *La conquista del Messico* di Gaston Sanchez, *Orpheus* di Maurizio Forestieri, *Paper Runner* di Marco Zanoni, *La parte avversa* di Walter Catalano, *Riflessi* di Mohammad Haydir Mareed e Gianfranco Isernia, *Tre scherzi per viola* di Alberto D'Amico.

Tre allieve premiate con l'"Adelaide Ristori"

Daniela Cerri, Laura Marchetti e Simona Migliotti, diplomate al C.S.C. nel 1987, rispettivamente in recitazione, costume e scenografia, hanno ricevuto il premio "Adelaide Ristori", promosso dall'omonimo centro culturale con lo scopo di valorizzare il lavoro femminile e di creare fra le donne di tutto il mondo un ideale incontro sociale e culturale ispirato alla pace.

Il presidente consegna "Il primo volo"

Il presidente del C.S.C. è stato chiamato a consegnare il premio "Il primo volo" conferito nel giugno scorso nell'ambito dell'"Efebo d'oro" di Agrigento al migliore saggio di diploma di una scuola di cinema europea. Nella sua terza edizione il premio è stato vinto da Claus M. Rohne, autore dello short *Lingua al madera* prodotto dall'Accademia di cinema e tv di Monaco di Baviera.

Doni di Costa e Vancini per la Cineteca

I registi Mario Costa e Florestano Vancini hanno donato alla Cineteca nazionale numerosi documentari e lungometraggi da essi realizzati, contribuendo all'incremento del patrimonio cinematografico del C.S.C.

Il premio "Ludovico Zorzi", quinta edizione, verrà assegnato, come di consueto, a uno scritto di argomento teatrale o cinematografico svolto nell'ambito del metodo e degli studi di Ludovico Zorzi, in forma di saggio inedito, o edito negli ultimi due anni, o di tesi di laurea discussa, sempre negli ultimi due anni, presso università italiane. Per informazioni: Segreteria del premio Ludovico Zorzi, presso Cineclub Ivrea, Biblioteca Olivetti, via Jervis 24, 10015 Ivrea (TO), tel. 0125/521500.
Nella sua quarta edizione il premio è stato assegnato alla tesi di laurea *La "nuova e curiosa scuola de' balli teatrali" (1716)* di Marianovella Fama. Sono state segnalate le tesi *Teatro dell'arte e teatro d'opera nella prima metà del Seicento* di Maria Paola Borsetta e *Pasolini: un'idea di teatro* di Stefano Casi.

Il premio per il miglior libro di cinema 1988, organizzato dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici in collaborazione col Centro di ricerca per la narrativa e il cinema di Agrigento, è stato assegnato ex aequo a Vito Attolini per *Dal romanzo al set* (Dedalo) e a Franco La Polla per *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood* (Laterza). Uno speciale riconoscimento è andato alla Nuova Italia per la collana "Il Castoro".

Salomè, il primo film di Francesca Bertini, considerato irrimediabilmente perduto, è stato restaurato da un laboratorio olandese per conto della Cineteca del Friuli. *Salomè* fu realizzato nel 1916 dalla Film d'Arte, e tutte le copie destinate alla distribuzione furono dipinte a mano, fotogramma per fotogramma.

I programmi videoregistrati dovranno essere cancellati entro 28 giorni. Lo ha deciso il governo britannico per regolamentare la diffusa consuetudine di immagazzinare in videocassette le immagini trasmesse dalla tv e scoraggiare la creazione di videoteche private a danno dei diritti d'autore. Chi verrà colto con una videocassetta che conserva un programma televisivo al di là dei 28 giorni legali potrà essere trascinato in tribunale dai proprietari dei diritti d'autore.

Unieuropa Film Italia, la nuova società a capitale misto pubblico e privato, costituita con il compito di promuovere il cinema italiano all'estero, opererà d'intesa con i ministeri competenti e in particolare con quello del Turismo e Spettacolo secondo uno statuto che prevede l'organizzazione di manifestazioni nell'ambito di festival internazionali, la formazione di un archivio di film sottotitolati in varie lingue, osservatori in vari paesi che consentano di seguire l'andamento dei mercati audiovisivi internazionali e una linea editoriale multimediale quale valido supporto ai programmi.

I dieci migliori film della storia del cinema mondiale di tutti i tempi e di tutti i paesi saranno votati dai passeggeri dell'Alitalia, dai direttori di trenta riviste di cinema e dai presidenti di trenta sindacati di critici cinematografici di tutto il mondo. Al termine del sondaggio il giudizio dei passeggeri verrà confrontato con quello dei critici. L'iniziativa, che si chiama "Top Ten Film", è stata promossa in occasione dell'Anno europeo del cinema e della televisione indetto dalla commissione cultura della Cee.

Il cinema italiano dopo gli Oscar è il tema del convegno organizzato dall'Ente dello spettacolo a La Maddalena il 30 e 31 maggio, in occasione della consegna dei premi "La Navicella 1988". Il convegno intendeva stabilire fino a che punto il successo dell'*Ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci sia un segno di ripresa del cinema italiano e quanto profonda sia invece la sua crisi.

Il tocco di Lubitsch (Firenze, 1-7 giugno), rassegna organizzata dalla Bottega del cinema, in collaborazione con la Mediateca regionale toscana, ha offerto una trentina di pellicole che coprono tutto il periodo tedesco del regista, dagli anni Dieci al 1923, con alcune rarità restaurate e con l'esclusione di *Wenn vier Dasseble tun*, e alcuni film indicativi sul periodo americano muto e sonoro dal 1924 al 1946. Tre film erano inediti per l'Italia: *Schulpalast Pinkus* (1916), *Ich mochte kein mann sein* (1918) e *Romeo und Julia in schnee* (1920).

Cinema italiano prossimo venturo (Torino, 3-5 giugno), convegno organizzato dall'Aiace, ha dibattuto sulle occasioni del giovane autore, sul cinema prodotto dagli attori, sui nuovi produttori. È stato presentato il catalogo *Cinema e video a Torino 1987-88*.

Tivideo 88 (Roma, 6-11 giugno), 24ª rassegna di prodotti video di scuole medie superiori promossa dall'Assessorato alla pubblica istruzione e cultura della Provincia di Roma, ha presentato lavori di docenti e studenti aventi in comune intenti didattici e formativi. Si sono svolti incontri su "Introduzione della cultura audiovisiva nella scuola media superiore" e su "I laboratori audiovisivi a confronto".

Adventure Film Festival (Desenzano del Garda, BS, 20-23 giugno), rassegna internazionale non competitiva del film d'avventura, comprendeva film inediti in Italia, una personale di Folco Quilici, una retrospettiva di film rari o poco frequentati, un omaggio al disegnatore belga Hergé (Georges Rémi) e proiezioni continuate di video e diapositive sui cinque continenti.

Maria di Nazareth, rassegna cinematografica organizzata a Roma (5-8 luglio) dall'Ente dello spettacolo, ha offerto film di Antamoro, Sabel, Brahm, Pasolini, Jewison, Breen, King, Zeffirelli, Rossellini, e la tavola rotonda "Maria di Nazareth nella storia del cinema e del teatro".

Anteprima per il cinema indipendente italiano '88 (Bellaria-Igea Marina, FO, 5-9 luglio), rassegna che ha contribuito a far conoscere opere di interessanti filmaker italiani, comprendeva film in concorso, un incontro con il regista Raoul Ruiz, un incontro-convegno sulla critica-comica e una mostra di disegni utilizzati per l'animazione di video musicali e sigle televisive.

La Settimana del cinema olandese (Roma, 7-13 luglio), organizzata dall'Aiace e dal Ministero olandese per la cultura, insieme all'Assessorato alla cultura del Comune di Roma e alla Cooperativa Massenzio, ha presentato una quindicina di lungometraggi mai distribuiti in Italia, documentari, cortometraggi e film d'animazione e incontri con i registi Marleen Gorris e Pieter Verhoeff e con l'attore Peter Tuinman. La rassegna è stata riproposta a Perugia (fine luglio) e a Bologna, Firenze e Genova (settembre). In concomitanza, l'Aiace ha pubblicato il volume *Nuovo cinema olandese* di Francesco Bono.

Cinema for Peace (Fondi, LT, 13-23 luglio), manifestazione che intende sottolineare l'importante ruolo che il cinema può svolgere per far crescere una coscienza di pace, ha presentato opere prescelte sulla base di segnalazioni e sondaggi e dato uno spazio più ampio a quelle inedite.

Incontri internazionali sull'antropologia visuale (Padova, 20-23 luglio), organizzato dalla Società italiana di antropologia audiovisuale in collaborazione con la cattedra di antropologia culturale dell'Università di Padova e il concorso delle università di Firenze, Palermo, Perugia, Roma, Siena, e del Festival dei popoli, ha presentato, con relazioni, proiezioni e dibattiti, la documentazione antropologico-visuale, le strategie e le riflessioni teorico-metodologiche che ne hanno segnato lo sviluppo in Italia.

Il 4° Cartoon Club (Rimini, 23-28 luglio e 4-6 agosto) ha offerto programmi per grandi e piccoli tra i quali i cartoons italiani che hanno conosciuto la gloria dell'Oscar o della nomination, una serata dedicata alla scuola romana, una personale di Paul Campani.

Il cinema europeo popolare è il tema della conferenza internazionale che si svolge dal 14 al 17 settembre all'University of Warwik di Coventry, Gran Bretagna, con lo scopo di studiare il cinema popolare dei paesi europei e di approfondire la conoscenza di un settore degli studi di cinema spesso dimenticato o trascurato.

Riminicinema (17-24 settembre), mostra internazionale, presenta una selezione di nuovi film, una monografia e una serie di incontri sul cinema coloniale, la personale del fotografo e documentarista Raymond Depardon, un convegno sull'insegnamento del cinema negli Usa e un seminario su cineteche, mediateche e archivi regionali e locali.

Funny Film Festival (Darfo Boario Terme, BS, 18-24 settembre), promosso all'insegna dello slogan "ridere per vivere meglio" mostra film inediti in Italia che, rappresentando i diversi modi di far ridere nel mondo, possono contribuire alla maturazione sociale e culturale dello spettatore stimolando il suo senso critico e le sue capacità di interpretare e comprendere costumi e culture diverse dalle proprie, senza pregiudizi di alcun genere.

EuropaCinema 88 (Bari, 24 settembre - 1° ottobre), quinta edizione della Mostra del cinema europeo, promossa dalla Regione Puglia e realizzata dalla Imago di Roma e dall'Ente Teatro Petruzzelli, offre 12 film in concorso, 19 film di altrettanti paesi selezionati da giurie nazionali, film già presentati in altre rassegne ma rimasti in ombra, una personale di Wim Wenders, una selezione di film scritti da Suso Cecchi d'Amico, alcuni film muti ritrovati e restaurati da cineteche europee, cortometraggi, un convegno internazionale su scienza, tecnologia e audiovisivi, un symposium sulla figura di Suso Cecchi d'Amico, un incontro-dibattito fra direttori di alcuni festival europei.

Le Giornate del cinema muto terranno la 7ª edizione a Pordenone dal 1° all'8 ottobre. Il programma comprende una retrospettiva sul cinema americano degli anni Dieci, realizzata in collaborazione con l'American Film Institute; classici con orchestra; cinema italiano, jugoslavo e cecoslovacco; film restaurati; un premio per l'attività di salvaguardia e valorizzazione del cinema muto.

Gli incontri di Annecy del cinema italiano terranno la sesta edizione dal 6 al 16 ottobre. Il programma comprende una selezione della produzione 1987-88, il concorso con dieci film sottotitolati in francese, un omaggio a Pasolini, incontri con le scuole europee di cinema e con i cineasti Luc Bedraud e Clemens Klopfenstein.

Gli Incontri internazionali del cinema di Sorrento, che si terranno dal 23 al 29 ottobre, ospiteranno il Brasile. D'intesa con Embrafilm e l'ambasciata del Brasile in Italia, saranno proposti dodici film recenti e inediti in Italia, e una sezione retrospettiva dedicata al Cinema Novo. Il festival comprenderà la consueta sezione del giovane cinema italiano "Sorrento De Sica", con opere prime e seconde inedite di autori italiani, e una rassegna di film internazionali di largo richiamo.

Un incontro internazionale con Nestor Almendros, uno dei più qualificati direttori della fotografia esistenti, si terrà a l'Aquila dal 14 al 17 dicembre. Organizzata da "La Lanterna Magica», la manifestazione vuole analizzare, attraverso lo studio delle tecniche di illuminazione, il rapporto tra il cinema e la pittura e come questa abbia influenzato l'uso della luce naturale nell'arte cinematografica.

SUMMARY

Hungarian-style comedy in Italian cinema

The fashion of Hungarian-style film comedy began in Italy in 1931, reached its peak in 1938 and had faded away by 1948. We may divide the films which spread the myth of Budapest, true or false as they may be, into three groups. The first group of films was made up of light comic entertainment which made use of subjects, film scripts, theatrical works or Magyar novels which were occasionally recalled in film titles and more often than not ignored. Then there were comedies or dramas centered around a central character, frequently female, of Hungarian origin. And finally there were films produced in Hungary and distributed to Italian screens or shot in double versions by directors from Budapest in Italian studios.

Giuseppe Berto and cinema: a double transitory state

Writer Giuseppe Berto's double adventure in the world of cinema, his adventure as scriptwriter and as film critic, shows no sign of the continutiy and coherence of a medium or long term project. And yet Berto has been living in a double transitory state for years and this experience has modified both his writing and the conscious awareness of his studies in a profound manner. Berto has never made any attempt to camouflage his work, nor does he feel the need to pose in a group snapshot of the neo-realist family. Once he has occupied his chosen space he moves within an almost perfect state of isolation. When he steps into the role of critic Berto does not feel the slightest obligato to assume the duties of moral cultural and ideological enlightment. As soon as he walks into a cinema the writer gives may to the spectator's common sense.

«Les Cahiers de la Cinémathèque» (1971-1987): writing about history for history

The French review «Les Cahiers de la Cinémathèque» was a casual invention meant to serve as a backup for the activities of the Cinémathèque of Toulouse and the Amis du Cinema of Perpignan. This is the origin of the large number of monographic issues dedicated to directors or genre. The approach was largely an informative one including presentations of festivals and varied events. The review's intention was to «write about history and write for history» but this "vocation" and specific aim were not always respected, nor was the result always homogeneous. In one sense the review is a sort of mirror of the far-reaching debate on the relationship between cinema and history. It concentrated, from time to time, on theoretical reflections on the subject and on the experimental application of a method with an approach which was pragmatic and implicitly theoretical. During the 1980's the somewhat casual and quite amateurish editorial format gave way to a correct and often elegant layout which met the needs of its readers in terms of both quality and quantity. It is not always possible, however, to observe a precise distinction between this review on the history of cinema and any other cinema review. Many monographic issues give the impression of a series of articles grouped together which have only a generic starting point in common.

Cinema and literature: the new Italian narrators speak. 3

Aldo Busi, Giuseppe Conte, Antonio Debenedetti, Bianca Maria Frabotta and Renato Minore spoke on this theme in n. 1/1988 and Vincenzo Cerami, Giorgio Montefoschi, Roberto Pazzi and Sandra Petrignani in n. 2/1988. Now it is another four writers' turn. According to Edoardo Albinati the cinema is useful for acquiring a world rather than a technique. One should not, in fact, concentrate solely on cinema technique, imitating its characteristics in writing because in that case the result is not novels but fair film scripts. Valerio Magrelli has written a poem on the cinema accompanied by an introductory note describing an immense hospital room where he is one of dozens and dozens of patients, all sitting in wheel chairs or lying on pallets jingling with weights

and counterweights and staring at the screen waiting for the projection to begin. Sandro Veronesi is not worried by the influence that cinematographic language has on writing. One does not endure cinema, one choses to go. Cinematographic language does not aspire to standardization but to discrimination and often finds its most successful inspiration in literary works. Its correspondence with literature is still frequently biunivocal in the sense that not only does it take, it gives as well. Marisa Volpi ponders over that is left to the writer *after* cinema: the power that words have to ransack us, snatch away secrets of our consciousness, follow our passionate dispute with our inconscious and strike our imaginations, the power which offers hundreds of associations above and beyond those suggested by the visual images of cinema and of dreams.

"Monsieur le President" or a less neurotic way of attending the festival

Ettore Scola, president of the jury at the 41st Cannes Film Festival, has taken part in the festival with films, in competition seven times. Comparing the two experiences, he reveals that a director with a film in competition is a hostage of the press office for two days, the amount of time for which he is the Festival's guest. Jury members on the other hand, enjoy a separateness which allows them to observe the event from the outside, even though they are forced to remain all thirteen days. Thus the impressions it makes are less fleeting and confused. Scola was able to observe the spectacle of dense crowds passionately attending the festival and this brought him to some bitter conclusions regarding the relentless decrease in the number of cinemas. He also had the opportunity of participating in a sort of permanent round table with nine other film-makers from all over the world who made revealing stratements regarding the film culture in their respective countries. As far as the awards are concerned, Scola believes that he managed to limit the inevitable injustice that exists in every competition which compares works that are so very different in their culture, inspiration and aims.

That German film that comes from the East

Although it has produced some important films, the cinema of the German Democratic Republic of the 1980's does not appear to be in very good health, especially if we compare it to the previous decade, a period when the newer generation took its place with the so-called "cinema of the young". The number of films with more direct themes of political struggle have fallen as has the number of films with original screenplays. This stale-mate situation has numerous causes, including the length of time needed to make films: an average of two years for production and another year before a film is distributed. Quality cinema in the GDR is still the work of second and third generation directors from the Defa Studio für Spienfilms. There are very few outstanding directors of works which have been produced recently.

Referendum: the ten Italian films critics prefer

As part of the European Year of Cinema and Television, «Bianco e Nero» has promoted a referendum among Italian film critics to select the ten most important Italian films from the beginnings of cinema. The voting ended on December 31, 1987. Our intention was not so much to make a list of favorites as to identify, as far as possible, the dominating tendencies in Italian film culture today. And this is the outcome: 1st place *(ex aequo) Ladri di biciclette* (The Bicycle Thief, 1947), by V. De Sica and *Paisà* (1947) by R. Rossellini; 3rd *8½* (1963) by F. Fellini; 4th *Roma città aperta* (Rome, Open City, 1945) by R. Rossellini; 5th *Ossessione* (1943) by L. Visconti; 6th *La dolce vita* (1960) by F. Fellini; 7th *L'avventura* (The Adventure, 1960) by M. Antonioni; 8th *Senso* (1954) by L. Visconti; 9th *Salvatore Giuliano* (1962) by F. Rosi; 10th *La terra trema* (1949) by L. Visconti.

Hanno collaborato a questo numero:

EDOARDO ALBINATI (Roma, 1956). Scrittore e poeta, collabora a varie riviste. Ha pubblicato con Longanesi il libro di racconti *Arabeschi della vita morale*. È imminente il suo secondo libro, *Elegie e proverbi* (Mondadori).

FRANCESCO BOLZONI (Rovigo, 1932). Programmista radiotelevisivo e critico cinematografico e letterario. Tra le sue pubblicazioni: *Il cinema di Allende, Il laboratorio ungherese, Quando De Sica era Mister Brown, I film di Francesco Rosi, La barca dei comici.*

GIAN PIERO BRUNETTA (Cesena, 1942). Docente di critica del cinema all'Università di Padova, ha pubblicato, fra l'altro, *Forme e parole del cinema, Nascita del racconto cinematografico, Letteratura e cinema, Storia del cinema italiano.*

ANTONIO COSTA (Feltre, BL, 1942). Docente di storia del cinema all'Università di Bologna e redattore di "Cinema & Cinema". Tra le sue pubblicazioni: *Georges Méliès. La morale del giocattolo, La meccanica del visibile, Saper vedere il cinema.*

CALLISTO COSULICH (Trieste, 1922). Critico cinematografico di «Paese Sera» e del «Piccolo», per la Rai ha realizzato, fra l'altro, "Viaggio nel cinema giapponese". Tra le sue sceneggiature: *I misteri di Roma, Le sette meraviglie dell'amore*. Ha pubblicato *La grande illusione, La scalata del sesso, Hollywood '70, I film di Alberto Lattuada.*

GIORGIO CREMONINI (Bologna, 1936). Professore associato all'Università di Bologna e redattore di «Cinema & Cinema». Tra le sue pubblicazioni: *Il comico e l'altro, La scena e il montaggio cinematografico*, e i "Castori" su Buster Keaton, Charles Chaplin e Jerry Lewis. È imminente *Autore, narratore, spettatore.*

FABIO GASPARRINI (Roma, 1961). Diplomato in film d'animazione al C.S.C. nel 1985, ha realizzato diversi cortometraggi animati, fra cui *Esercizi di stile*, prodotto dal C.S.C., e un documentario sull'animatore Manfredi. Si occupa di produzioni cinetelevisive e di comunicazione pubblicitaria.

VALERIO MAGRELLI (Roma, 1957). Ha pubblicato le raccolte di poesia *Ora serrata retinae* (Feltrinelli) e *Nature e venature* (Mondadori). Traduttore, si occupa di letteratura francese e critica letteraria.

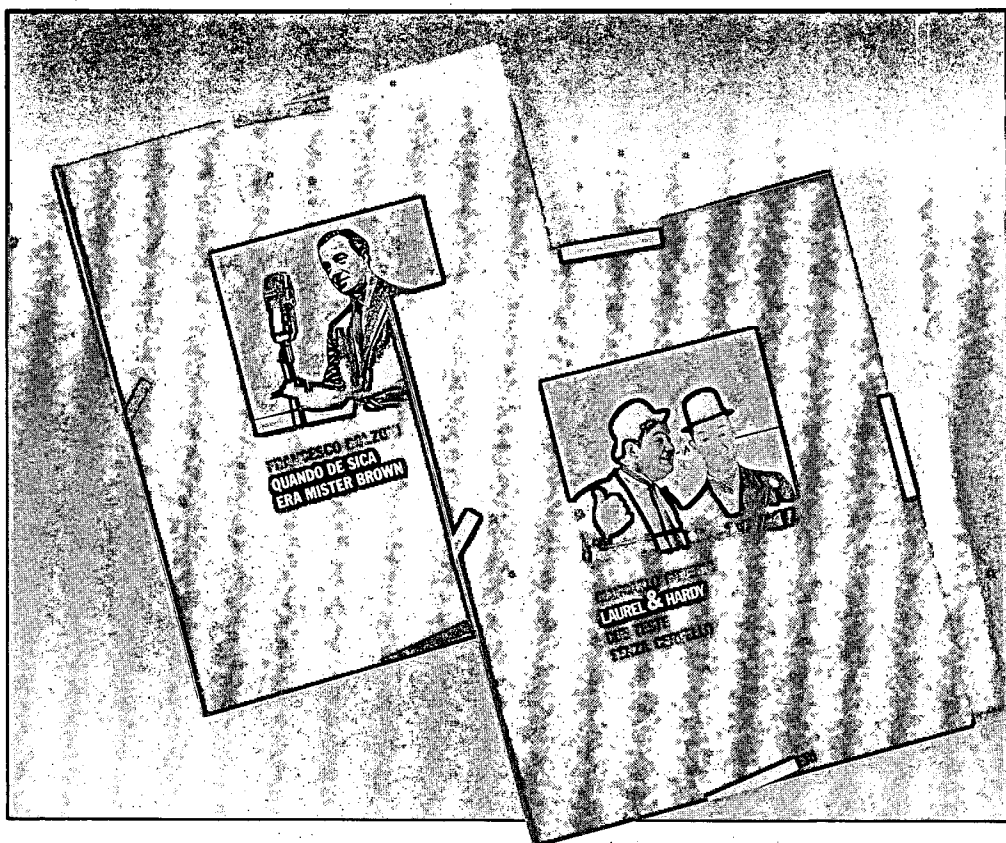
PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi *(Un rigorista nella fortezza assediata)* e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti.* È docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia.

ETTORE SCOLA (Trevico, AV, 1931). Regista, soggettista e sceneggiatore. Tra i suoi ultimi film: *C'eravamo tanto amati, Brutti, sporchi e cattivi, Una giornata particolare, La terrazza, Ballando ballando, Maccheroni, La famiglia.*

GIOVANNI SPAGNOLETTI (Milano, 1949). Ricercatore universitario, collabora a «Rinascita», «Cineforum» e «Altro cinema». Tra le sue pubblicazioni: *Il cinema di Wim Wenders, Tutti i film di Fassbinder, Junger Deutscher Film* (1960-70).

SANDRO VERONESI (Firenze, 1959). Scrittore. Ha pubblicato *Per dove parte questo treno allegro* e scritto il film *Maramao* di Giovanni Veronesi. È redattore di «Nuovi Argomenti» e collabora con «il manifesto».

MARISA VOLPI (nata a Macerata). Professore ordinario di storia dell'arte contemporanea all'Università La Sapienza di Roma e scrittrice. Ha pubblicato *Kandinsky dall'art nouveau alla psicologia della forma, L'arte in Usa dopo il 1945, La retina e l'inconscio, Arnold Böcklin*, e i libri di racconti *Il maestro della betulla e Nonamore* (Mondadori).

FIORELLO ZANGRANDO (Perarolo di Cadore, BL, 1934). Redattore e critico cinematografico del «Gazzettino» di Venezia. Ha pubblicato, fra l'altro, *Ombre italiane, L'Italia di cartone.*

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (Iva inclusa) indicato:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Berlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, (esaurito)
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, (esaurito
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.00
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, (esaurito)
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, (esaurito)
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nicolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film* L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000
per Andrej Tarkovskij, atti del convegno del 19 gennaio 1987, L. 10.000
per Alessandro Blasetti, atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987, L. 10.000

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines; Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1984

Saggi e note, fra gli altri, su Mario Pannunzio, Peter Kubelka, il cinema e la tv, la pubblicità d'autore, Renato Castellani, Franco Solinas, la musica per film in Italia durante il fascismo, i 'nuovi' tedeschi, Kaljo Kiisk, *Porto* di Amleto Palermi, Luis Buñuel, Franco Rossi, il cinema estone, Suzuki e Kinoshita, il telefilm europeo, *Jocelyn* di Leon Poirier, Venezia '84, il cinema delle origini in Sicilia, vedere e ascoltare, la riscoperta del bianco e nero, l'incertezza del testo, *Terra di nessuno* di Mario Baffico.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1985

Saggi e note fra gli altri, su Edgar Reitz, François Truffaut, "La decisione di Isa" di Roberto Rossellini, Emilio Cecchi e il cinema, *San Francisco*, Ince a Pordenone, Dreyer a Verona, il cinema italiano e i giovani, *Giuliano l'Apostata* di Ugo Falena, Umberto Barbaro, la storiografia italiana, Francis Ford Coppola, i documentari di Zurlini, i programmi multimediali e educativi, *Inferno* della Milano-Films, Pasolini fra cinema e pittura, "Il chiodo" non visto in *Kaos* dei Taviani, Antonioni critico cinematografico, il fantastico, il cinema scientifico, la *Passione* Pathé (1907), Venezia '85, Peter Weir, il cinema italiano dopo la crisi, il cinema industriale.

Fascicoli n. 1, 2/1986

Saggi e note, fra gli altri, su Orson Welles e la critica italiana, il mercato audiovisivo internazionale, Simone Signoret, il cinema italiano in Francia, Il videodisco interattivo, il cinema per ragazzi, "Il regista cieco" di Kluge, i divi del muto italiano, Renato Castellani, la rivista «Screen» e le teoriche inglesi, l'Europa dei mass-media, l'immagine elettronica, il cinema cecoslovacco degli anni Ottanta.

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti. - Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM. — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1986

VENEZIA '86: *Cari amici di «Bianco e Nero». - "Il raggio verde". - "Il colombo selvatico". - "La pelicula del Rey". - "X". - Una "Settimana" avara di sorprese. - Italiani in Mostra. - Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari. - Rocha, il cineasta totale.* — SAGGI: *Tarkovskij, le cifre della poesia.* — CORSIVI: *Le due vie del colore.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo. II. - Lucca: animazione senza miracoli.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *La 'nuova critica' stenta a crescere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 1.* — CINETECA: *"Voglio tradire mio marito!" (1925) di Mario Camerini.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1987

SAGGI: *Spagna: dieci anni senza censura. - I nuovi acuti della cinelirica.* — CORSIVI: *Cinecittà a Nizza (1940-43).* — NOTE: *"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 2.* — FILM. — CINETECA: *"Judex" (1916) di Louis Feuillade.* — LIBRI. — INDICI 1983-1986.

Fascicolo n. 2/1987

SAGGI: RIPENSANDO BLASETTI: *Gli dobbiamo tutti qualcosa; Lui, lui, lui... e la tv; Dossier "I tre moschettieri". - Fabio Carpi, l'ospite del cinema italiano.* — CORSIVI: *Douglas Sirk, la ridondanza come stile.* — A TU PER TU CON LA TV: *Il grande film? Una minestrina in polvere.* — MILLESCHERMI: *Norman McLaren, l'animatore dell'impossibile.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema estone.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1987

SAGGI: DOSSIER ROSSELLINI: *Quando la critica si divise; Come nacque "Germania anno zero". - Mascagni e il cinema: la musica per "Rapsodia satanica".* — CORSIVI: *Alta definizione: imperi in guerra per lo standard.* — NOTE: *L'uomo buio e i suoi misteri. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche, II.* — A TU PER TU CON LA TV: *Scrittori rifritti.* — SALTAFRONTIERA: *Le nuove scelte dei bulgari.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1987

VENEZIA '87: *Ritorno alle storie. - Una "Settimana" coi piedi per terra. - Le due anime di Comencini. - Tra attori finti divi e dilettanti.* — SAGGI: *Fred Astaire: oltre il mito, la tecnica. - L'antropologo cineasta.* — CORSIVI: *John Huston, vecchio amico di gioventù.* — NOTE: *Videomiraggio per gli indipendenti italiani.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema israeliano e la questione ebraica.* — A TU PER TU CON LA TV: *Marlene cinquant'anni dopo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1988

SAGGI: *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento.* — CORSIVI: *Aspetti psicologici della censura cinematografica.* — RIVISTE IN VETRINA: *«Cinéma» (1954-1987): una enciclopedia permanente.* — CINEMA E LETTERATURA: *Parlano i nuovi narratori italiani. 1.* — NOTE: *Le ombre di Mamoulian - Videogenia di Peter Greenaway.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Viva gli spot!* — MILLESCHERMI: *In cammino col digitale.* — FILM. — CINETECA: *Il caso di "Saffo e Priapo" (1921-22) e le origini del cinema porno.* — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1988

SAGGI: *Semiotica e analisi testuale dei film. - Pakula, un sommesso poeta cittadino in brossura hollywoodiana.* — CORSIVI: *Dopo il Sessantotto: l'ombra di un sogno.* — RIVISTE IN VETRINA: *«Film Comment» (1962-1987): una voce dell'America indipendente.* — CINEMA E LETTERATURA: *Parlano i nuovi narratori italiani. 2.* — SALTAFRONTIERA: *I film dell'Africa Nera.* — FILM: *L'impero del sole. - Settembre. - La visione del sabba. - Cobra Verde. - Paura e amore. - Domani accadrà. - La donna della luna.* — LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Mondadori per voi, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
COMO: Mondadori per voi
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Mondadori per voi, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli, Mondadori per voi
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana, Mondadori per voi
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Mondadori per voi, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori per voi
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Mondadori per voi, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

ARMANDO TESTA SPA